

Michael Rössner

Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies

Zum mythischen Bewußtsein
in der Literatur des
20. Jahrhundert

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	11
---------------	----

ERSTER ABSCHNITT

Der Mythos des verlorenen Paradieses oder das verlorene Paradies des Mythos	15
---	----

Zum Begriff des Mythischen	20
----------------------------------	----

1. Eine Art »enzyklopädisches Stichwort«: Mythos	20
Mythos und Mythe	20
Mythos, Mystik und Religion	21
Das Mythische und das Irrationale	23
Mythos und Magie	27

→ 2. Das Mythische als Kategorie der Literaturwissenschaft ...	29
--	----

Zum Mythos des verlorenen Paradieses	34
--	----

1. Das verlorene Paradies	34
2. Die Paradiesbewohner: Primitive, Gute Wilde und Schamanen	37
3. Das Innere des Paradieses: Aspekte mythischen Bewußtseins	42
Die Sprache im mythischen Bewußtsein	43
Die Kantischen »Prinzipien der Erkenntnis a priori« im mythischen Denken: der mythische Raum- und Zeitbegriff	45
Möglichkeit und Notwendigkeit: Aspekte mythischer Kausalität	47
Das Paradieserlebnis: »Participation« und kosmische Einheit	48

ZWEITER ABSCHNITT

Europäische Bewußtseinskrise und die Suche nach dem paradiesischen Bewußtsein zwischen 1900 und 1940 im Bereich deutschsprachiger Literatur	51
---	----

Literatur als Darstellungsmedium von Sprach- und Bewußtseinskrise. Die Bewußtwerdung des verlorenen Paradieses:

Begriffsverlust, Weltverlust, Ichverlust in Hofmannsthals Chandos-Brief und verwandten Texten	55
Paradiesverlust als Folge der Krise: Robert Musils utopisches Paradies oder die Harmonie von Logos und Mythos	75
1. Robert Musil und die »Utopie des exakten Lebens« – der Weg der unerbittlichen »Schärfe des Geistes«	77
2. Archaische Welt und primitives Denken: <i>Drei Frauen</i>	81
3. Mythisches Bewußtsein und Wahnsinn: »Moosbrugger denkt«	83
4. Mythisches Bewußtsein und »taghelle Mystik«: die Utopie des »anderen Zustands«	88

DRITTER ABSCHNITT

Die Antwort auf die Krise: Die Suche nach dem Paradies des »ursprünglichen« Bewußtseins in der Literatur der Romania zwischen 1900 und 1940	97
Die französische Literatur zwischen 1900 und dem Zweiten Weltkrieg: Die Suche nach alternativen Denkformen in den Strömungen des Regionalismus, Exotismus und Surrealismus	100
1. Naturkult in einer entindividualisierten Landschaft und die »Zerstörung von Paris«: der »Regionalismus« der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung von Jean Giono	100
2. Eine neue Version der Tahiti-Begeisterung: der »Exotismus« der Zwischenkriegszeit und Saint-John Perse's Frühwerk	117
3. Der Bruch mit der abendländischen Denktradition und die Suche nach »Neuer Mythologie« im Surrealismus	130
Die theoretische Position des Surrealismus: Spuren einer »nostalgie des origines« im Manifest von 1924 und in André Bretons weiteren theoretischen Schriften	132
Die Aufhebung der Trennung Zivilisation/Natur und Ansätze zu einer neuen Mythologie aus dem »merveilleux quotidien«: Aragons <i>Le paysan de Paris</i>	138
Der Ruf nach dem »Retter« aus den außereuropäischen Kulturen: Antonin Artaud zwischen dem Orient und den Tarahumaras	144

Exkurs: Ausprägungen der Paradiesfigur in der südlichen Romania	155
---	-----

Der mythisierte Zigeuner als anarchischer Bon Sauvage, das Kind als Vorbild des Dichters und Neger, Hoffnung der Weißen: eine Betrachtung regionalistischer und surrealistischer »Paradies«-Motive im Werk Federico García Lorcas	156
---	-----

VIERTER ABSCHNITT

Paradiessuche und Spuren magisch-mythischen Denkens in der lateinamerikanischen Literatur nach 1945	175
---	-----

Irdisches Paradies Amerika? Probleme der Identitätsfindung in den lateinamerikanischen Staaten und das Indianisch-Mythische als Distinktivum einer »neuen« Literatur	177
--	-----

1. Zur Anwendung der Kategorie des Mythisch-Magischen auf die Literatur Lateinamerikas	177
--	-----

2. Das indianische Element in der lateinamerikanischen Literatur- und Geistesgeschichte	180
---	-----

Erste Ansätze zu einer ästhetischen Verarbeitung des mythischen Denkens in der lateinamerikanischen Literatur: Der brasilianische Modernismus der 20er Jahre und der Neubeginn der hispanoamerikanischen Erzählliteratur in den 40er Jahren	186
---	-----

1. Die Formel: (europäische) Ethnologie + ästhetische Avantgarde = »neue« Literatur am Beispiel eines Vorläufers: Schelmenmythe, Schöpfungsmythen und Elemente europäischer Avantgarde in Mário de Andrades <i>Macunaíma</i> ..	186
---	-----

Probleme des »Kultur-Verdauens«: der brasilianische »Modernismo« und seine Verbindungen zu europäischen Avantgardebewegungen	187
--	-----

Mário de Andrades Poetik und die Tradition des Antirromans	190
--	-----

Der »Held ohne Eigenschaften«: die Adaptierung ethnologischer Forschungsergebnisse für eine Welt auf der Suche nach nationaler Identität	192
--	-----

2. »El Gran Lengua«: Miguel Angel Asturias zwischen Surrealismus, Regionalismus und ästhetischer Verarbeitung der Altamerikanistik	200
--	-----

Asturias' Pariser Jahre: Kontakte mit surrealistischer Ästhetik und Studium bei dem Altamerikanisten Raynaud	203
--	-----

<i>Hombres de maíz</i> – mißlungene Synthese oder mytho-poetischer Entwurf?	207
3. »Paradise found and lost«: Bemerkungen zu der Suche nach einer mythischen Welt im Frühwerk Alejo Carpentiers . . .	220
Ein »europäischer Amerikaner«	220
»Paradies Amerika«	226
Die verschlossene Pforte des Paradieses: <i>Los pasos perdidos</i>	231
Die Präsenz des Mythischen »aus anderer Wurzel«: Zur »magischen Kausalität« und Paradiess Sehnsucht der argentinischen Erzählliteratur aus den 50er und 60er Jahren	244
1. Einige Höhepunkte der Verwendung mythisch-magischer Bewußtseins-elemente in der Generation nach Carpentier und Asturias	244
2. Zum Begriff des »Phantastischen« und seiner argentinischen Variante	247
3. Phantastische Aufhebung der Realität, Sprachkrise und Paradiessuche zwischen Europa und Amerika: Zum Selbstverständnis und zur literarischen Praxis von Julio Cortázar	250
Eine »anthropologische« Poetik	250
Die phantastische Erzählung als »metaphysische Ohrfeige«	255
Zurück zur Krise oder Suche nach dem verlorenen Paradies in zwei Welten: <i>El perseguidor</i> , <i>Los premios</i> , <i>Rayuela</i>	264
CONCLUSIO	
»Se puede matar todo menos la nostalgia del reino . . .«	281
ANHANG	
Anmerkungen	287

VORWORT

Die vorliegende Studie hat ihren Ausgang von zwei zunächst unabhängigen Fragestellungen genommen: zum einen von dem Versuch, teilweise frappierenden Übereinstimmungen in literarischen Strömungen dieses Jahrhunderts ganz verschiedener Provenienz auf den Grund zu gehen, und zum anderen von dem Bestreben, den plötzlichen und massiven Durchbruch der lateinamerikanischen Literatur zur Welt-Literatur – im Sinne Gustav Siebenmanns¹ – anders zu erklären als durch ein exotistisches Interesse der europäischen Wohlstandsgesellschaft an der »Fremdheit« von Werken, die hierzulande lange Zeit als autochthoner Ausdruck einer angeblich rein indianischen Kultur präsentiert wurden. Diese beiden Fragestellungen liefen allerdings in dem Augenblick zusammen, als sich zeigte, daß viele überationale Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Strömungen der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit auf derselben Denkfigur beruhen, die auch die *nueva novela* in Lateinamerika unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg angeregt hat: auf dem Unbehagen an den rationalen Denkformen der europäischen (oder europäisch vermittelten) Zivilisation und auf der dadurch ausgelösten Suche nach einem jenseits der Ratio liegenden »Paradies« ursprünglichen, »anderen«, wilden, primitiven, oder, wie ich es hier vor allem nennen möchte, mythischen Denkens. Ich spreche in diesem Zusammenhang bewußt in Analogie zur rhetorischen Figur von einer Denkfigur; der Begriff »Denkfigur« steht dabei für eine strukturierte Abfolge zusammenhängender Vorstellungen (in unserem Fall das Unbehagen an der eigenen Zivilisation und die nachfolgende »Suche nach dem verlorenen Paradies«), die sich als »gemeinsamer Nenner« in verschiedenen Realisierungen (in der Literatur im engeren Sinne wie auch im philosophischen Essay) aufspüren läßt. Dabei handelt es sich keineswegs um geformte Motive oder gar Stoffe,² da der Rahmen der Paradiessuche nicht nur beliebig konkretisierbar ist (wodurch die einzelnen Realisationen viel weiter von einander entfernt sind als die Abwandlungen eines Motivs), sondern auch verschiedene Ebenen umfaßt: neben der für Stoff- und Motivforschung zutreffenden Inhaltsebene auch die der Erzählperspektive, bisweilen (in Versuchen der *mytho-poiesis*) sogar die Sprachebene selbst. Aus diesem Grund läßt sich diese Untersuchung nicht in die von Petriconi begründete Methode der »Themengeschichte« einordnen, obwohl die »Denkfigur« dem Begriff des Themas schon näher steht und Petriconi selbst das »Verlorene Paradies« als ein solches Thema behandelt hat.

Zudem unterscheidet sich mein Ansatz von Petriconis Forschungen dadurch, daß ich zwar auch eine »Konstante im menschlichen Empfin-

den, Wollen und Vorstellen« untersuche, daß diese Konstante in ihrer hier betrachteten Form aber nicht »in den Dichtungen aller Zeiten und Völker ihren Niederschlag findet«,³ sondern einem spezifischen historischen Stadium der Selbstreflexion der menschlichen Vernunft entspricht. Es geht hier also nicht um das Paradies schlechthin, sondern um das Paradies einer neuen Denk- und Bewußtseinsform, die unter Einschluß verdrängter, magisch-mythischer Bewußtseins Elemente zu einer umfassenden Harmonie des Denkens zwischen rationalen und a-rationalen Elementen gelangen möchte. Daß diese Operation nicht im Bereich der Philosophie, sondern in jenem der Literatur stattfindet, ist nur die konsequente Folge der Erweiterung des Denkens über den logisch-rationalen Bereich hinaus. Sie führt dazu, daß in der Literatur unseres Jahrhunderts die Grenzen zwischen fiktionalen Texten und Essays verschwimmen; Literatur ist zu einer »Fortsetzung philosophischen Denkens mit anderen Mitteln« geworden, um eben diese Erweiterung des Denkens darstellen zu können. Um diese Bewegung nicht nur in allgemeinen und zwangsläufig oberflächlichen Termini beschreiben zu können, mußten Autoren, Werke und Strömungen als Paradigmen ausgewählt werden. Wie jede Auswahl ist auch die vorliegende letztlich subjektiv motiviert und daher angreifbar. Es schien mir jedoch sinnvoll, nach einer einleitenden Aufarbeitung jener anthropologisch-ethnologischen Diskussion über *andere* Denkformen, die für den Begriff des »mythischen Bewußtseins« und die hier analysierte Ausprägung der Paradiesfigur bestimmend geworden ist, zunächst an Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur zu untersuchen, in welcher Form sich die Krise des Denkens manifestiert, von der die Paradiessuche ihren Ausgang nimmt. Im deutschsprachigen Raum machen sich nämlich früher als anderswo Zweifel an Logik und Sprache auch in der erzählerischen Form, vor allem in ersten Ansätzen zu der erwähnten Mischung aus Essay und fiktionalem Text bemerkbar – dazu kann man Hofmannsthals *Chandos-Brief* und seine *Briefe des Zurückgekehrten* ebenso zählen wie Musils Werk bis hin zum *Mann ohne Eigenschaften*.

Der dritte Teil versucht anhand der französischen Literatur der Zwischenkriegszeit im Rahmen der Strömungen des Regionalismus, des Exotismus und der Avantgardebewegungen rund um den Surrealismus drei Idealtypen der Konkretisierung des angestrebten *anderen* paradiesischen Denkens vorzuführen, um diese schließlich durch einen kurzen Exkurs in die südliche Romania zu ergänzen.

Im vierten Abschnitt schließlich versuche ich zu zeigen, wie der (direkte oder indirekte) Einfluß dieser Erscheinungen der französischen Literatur gegen Ende der 40er Jahre in Lateinamerika zu einem ästhetischen Neubeginn führt, in dessen Rahmen die Paradiesfigur aufgenommen und im Zusammenhang der Identitätssuche des Kontinents mit dem »autoch-

thonen« Material einheimischer Indianerkulturen zu neuen Varianten verarbeitet wird, deren Spannweite durch die paradigmatische Analyse von Werken einiger Autoren aus der ersten Generation der Nachkriegsliteratur (Mário de Andrade als Vorläufer, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier) dargestellt wird. Die abschließende Analyse der argentinischen Literatur in der Tradition der *literatura fantástica* – vor allem des Werkes von Julio Cortázar – dokumentiert einen neuerlichen Rückbezug auf die europäische Entwicklung, von dem aus sich eine Verbindung zu europäischen Varianten der Paradiesfigur, wie sie seit den späten 60er Jahren vermehrt festzustellen sind, knüpfen ließe.

Der Nachweis dieser »Pendelbewegung« Europa-Lateinamerika-Europa soll zur Aufhebung allzu naiver Vorstellungen bezüglich der »Andersartigkeit« und Eigenständigkeit der lateinamerikanischen Literatur beitragen, er soll zugleich aber auch davor bewahren, in das Extrem der Definition jeder Art von Literatur seit der frühen Neuzeit als Kolonialismus-Phänomen zu verfallen.⁴ Die Betonung des *mestizaje* geht zwar von europäischen Wurzeln aus, sie kann aber dennoch auch zu einer Öffnung europäischer und europäisch geprägter Denkformen gegenüber »primitiven« Anschauungen führen und, wie ebenfalls im Verlauf dieser Studie deutlich wird, durch eine Hebung des Prestiges der Eingeborenenkultur deren Zerstörung entgegenwirken. Diese Leistung erscheint mir wertvoller als eine bloße »Entlarvung« kolonialer Denkstrukturen, deren Ablehnung letztlich wieder auf einer im europäischen Denken fundierten Ethik basiert, ohne daß die »Entlarvenden« sich das eingestünden.

Der vorliegenden Arbeit gingen mehrjährige Bibliotheksstudien in Paris, Madrid und Wien voran: meine Untersuchungen unterstützte insbesondere das österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, das durch Stipendien Aufenthalte in Argentinien und Brasilien sowie an den Ibero-Amerikanischen Forschungsinstitutionen in Berlin und Hamburg ermöglichte – ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt; vor allem das Ibero-Amerikanische Forschungsinstitut Hamburg hat sich als eine geradezu unbürokratische und immer hilfsbereite Institution erwiesen. Am meisten Dank schulde ich aber meinem verehrten Lehrer Hans Hinterhäuser, der die Untersuchung stets durch Kritik und Ermutigung gefördert hat; des weiteren Birgit Wagner und den anderen Kollegen des Wiener Instituts für Romanistik, die meine Arbeit begleitet und mich in zahlreichen Gesprächen zu manchen hier verarbeiteten Ideen angeregt haben, Monika Veegh darüber hinaus auch für das Korrekturlesen des Druckmanuskripts; und nicht zuletzt den Studenten meiner Lehrveranstaltungen, die mich in Diskussionen zu einer immer kritischeren Auseinandersetzung mit den hier vorgetragenen Thesen »provoziert« haben.

ERSTER ABSCHNITT

DER MYTHOS DES
VERLORENEN PARADIESES
ODER DAS VERLORENE
PARADIES DES MYTHOS

In der Geschichte der utopischen Entwürfe der Menschheit zeigt sich mit erstaunlicher Dominanz ein Bild, das man auch in die Denkmuster reaktionärer Strömungen einordnen könnte: der Mythos von einer idealen, aber verloren gegangenen Vorzeit, zu der es – in gewandelter Form natürlich – auf dem einen oder anderen Weg zurückzukehren gelte. Solcherart verbindet sich »regressives, primitivistisches Erinnern mit progressivem, grenzüberschreitendem Denken und Fühlen zu einer widersprüchlichen, aber doch auch komplementären Verschränkung.«¹ Auch jene Strömungen und Ideologien also, die unter dem Leitbegriff des »Fortschritts« antreten, die Welt zu erlösen, legen gewöhnlich ihrem Weltbild insofern einen annähernd zyklischen Geschichtsbegriff zugrunde, als das angestrebte Ziel mehr oder minder mit einem paradiesischen Urzustand zusammenfällt. Das gilt ebenso für das Christentum, das mit der Paradieserzählung der Genesis das Grundmuster für unseren Mythos abgibt, wie für einzelne Tendenzen in der Aufklärung, deren utopische Entwürfe immer wieder auf einen »guten« oder »edlen«, jedenfalls unverdorbenen Wilden zurückgreifen; und es gilt schließlich für den Geschichtsentwurf des historischen Materialismus, der einen unschuldigen Urkommunismus im Gentilsystem postuliert, dessen positive Aspekte in der Konzeption einer idealen Endzeit wiederkehren.² Der Mythos von der besseren und verlorengegangenen Vorzeit scheint also beinahe so alt zu sein wie die Äußerung menschlicher Kultur überhaupt, so daß man annehmen könnte (in Umkehrung des Schillerschen Gedankens, die Sünde bringe die Kultur hervor), eine solche paradiesische Vorzeit müsse eine Zeit ohne Kultur gewesen sein. Und tatsächlich ist den meisten historischen Ausprägungen dieses Mythos auch der Gegensatz Kultur–Natur inhärent; es sind nur die Attribute dieser beiden Bereiche, die jedesmal anders dargestellt werden.

Diese Studie beabsichtigt freilich keine vollständige Darstellung der verschiedenen historischen Realisierungen des mythischen Schemas als »goldenes Zeitalter«, als im Raum lokalisiertes Idealreich (Paradiesgarten, Arkadien) oder als paradiesischer Urzustand des *Bon Sauvage*. Hier geht es lediglich um eine bestimmte Aktualisierung der Paradiesfigur, die zum ersten Mal in der europäischen Romantik auftritt, in der Zeit des Positivismus wieder weitgehend verschwindet, und schließlich in der Literatur des 20. Jahrhunderts ein in unterschiedlichen Strömungen und Kulturräumen immer wiederkehrendes Element darstellt. Dabei tritt neben die verschiedenen eschatologischen Paradiesvorstellungen, mit denen die politischen Massenbewegungen dieses Jahrhunderts, vom »Tausendjährigen Reich« bis zur »Diktatur des Proletariats«, arbeiten, eine literarische, in deren Rahmen die Denkfigur des verlorenen Paradieses mit eben dem Material ausgefüllt wird, aus dem sie ist: mit dem Mythos. Solch eine Behauptung klingt natürlich paradox; wie viele paradoxe Zir-

kel beruht sie aber bloß auf der Aktualisierung zweier verschiedener Bedeutungen des verwendeten Begriffs. Der Mythos des »Verlorenen Paradieses« ist eine erstarrte, weitgehend entsakralisierte, schon seit Vergil zum »dichterischen Symbol« abgestiegene Denkfigur;³ sein aktueller Inhalt in meinem Denkansatz ist jedoch die als lebendig postulierte mythische Denkform, oder besser: eine eigene, neue Form des Denkens und Bewußtseins, die Elemente dieses mythischen Welterlebens in sich aufnimmt und – auf einer höheren Ebene – weiterentwickeln soll. So entsteht eine neue Denkfigur auf der Folie des Paradiesmythos, die Klaus Börner bereits dadurch charakterisiert hat, »daß das Glück vorzivilisatorischer, sprich paradiesischer Existenz jetzt nicht mehr nur in spezifischen Bildern und Ideen heraufbeschworen wird, sondern dadurch, daß man versucht, jenem glückhaften Zustand durch eine *natürliche, d. h. primitive, d. h. mythische* Sensibilität näherzukommen.«⁴

Daß solche Zweideutigkeiten auftreten können, liegt an der Unschärfe des – historisch (wild-)gewachsenen – Begriffs, insbesondere an der allzu leichtfertigen Verwendung des *signifiant* Mythos für allzu disparate *signifiés* im allgemeinen Sprachgebrauch fast aller europäischen Kultursprachen.⁵ Diese Begriffsverwirrung macht es unmöglich, eine Definition des Mythos zu geben, die über die eigene Untersuchung hinaus Gültigkeit beanspruchen dürfte; sie macht es überhaupt schwer, eine klärende und auch nur vorläufig gültige Definition zu finden. Aber mit dieser Unmöglichkeit befinden wir uns sozusagen in guter Gesellschaft: beinahe alle Arbeiten, die im Rahmen der herrschenden »Hochkonjunktur« des Mythosbegriffes entstanden sind, vermeiden eine Definition desselben oder erklären sie explizit für unmöglich,⁶ und auch der beliebte Rückgriff auf die Etymologie führt zu keinen brauchbaren Ergebnissen, wie schon Franz Schupp erkannt hat: »Die *Etymologie* des Wortes ›mythos‹ ist sicher [...] unbedeutend im Vergleich zu der Wirkungsgeschichte jener ›Wirklichkeit‹, die mit ›Mythos‹ oder besser mit dem Plural ›Mythen‹ bezeichnet wird.«⁷ Angesichts dieser Schwierigkeiten schlägt Manfred Fuhrmann in seiner Einleitung zu dem Band *Terror und Spiel* eine Abgrenzung durch »Oppositionen« vor: »Die jeweiligen Gegeninstanzen verleihen ihm [dem Begriff] jedoch Relief: ›Mythos‹ tritt in Opposition zum theologischen Dogma, zur philosophischen Theorie, zur Allegorie, zur Ideologie.«⁸

Für die Zwecke dieser Untersuchung kann jedoch auch nicht mit einer allzu simplen Negativdefinition des Mythos als *Nicht-Logos*⁹ gearbeitet werden. An Stelle einer »Definition« soll deshalb zunächst versucht werden, einige der gängigen Assoziationen zu dem Begriff »Mythos« kritisch zu beleuchten; daraus soll sich dann, wenn schon keine Definition, so doch wenigstens ein grober Umriss des im Rahmen dieser Studie gebrauchten Begriffes des Mythischen als Form der menschlichen Wirk-

lichkeitserfassung ergeben, die der Literatur unseres Jahrhunderts unter anderem durch die Blüte der Anthropologie und Ethnologie näher gebracht wurde.

ZUM BEGRIFF DES MYTHISCHEN

1. Eine Art »enzyklopädisches Stichwort«: Mythos

Mythos und Mythe

Angesichts der Probleme einer Begriffsdefinition ist es nicht weiter verwunderlich, daß die meisten Autoren, die sich in den letzten Jahren mit *dem Mythos* beschäftigt haben, sich Manfred Franks Frage: »Wenn (. . .) die Rede von *dem Mythos* so problematisch ist, warum sollten wir dann um der Präzision willen nicht lieber mit der Analyse der Struktur einzelner Mythen beginnen?«¹⁰ zu Herzen genommen haben: Der Band *Terror und Spiel* befaßt sich vorwiegend mit der Rezeptionsgeschichte einzelner Mythen,¹¹ die meisten Untersuchungen zu dem Thema »Mythos und Literatur« untersuchen eben die Behandlung von Stoffen aus der griechischen Mythologie oder von stets wiederkehrenden mythischen Motiven und Bildern,¹² und sogar Hans Blumenbergs monumentales Werk *Arbeit am Mythos* versucht, »wenn schon nicht *den*, so doch wenigstens *einen* Mythos zu Ende zu bringen«¹³ und geht in erster Linie den verschiedenen Ausformungen des Prometheus-Mythologems nach. In diesem Sinne, als einzelner Mythos, steht der Begriff für einen bestimmten Typus überlieferter Erzählungen. Allerdings ist schon die Frage höchst umstritten, *welche* überlieferten Erzählungen als Mythen anzusehen seien. Ob es dabei um das handelnde Personal (Götter, Heroen) geht oder um die programmatische Sinnggebung des Mythos – als »Frage- und Antwortspiel, aus dem sich die Welt erschafft« bei Jolles¹⁴, oder einfacher als Versuch der Welterklärung, vielleicht auch nur als Arbeit an der Welt-Bewältigung im Sinne Blumenbergs¹⁵ –; ob schließlich gar die Darstellungsweise – als allegorisch, symbolisch, oder, allgemeiner, als »Bildwelt«¹⁶ gekennzeichnet – den Ausschlag geben soll, die Vielzahl der Antworten, von denen keine unwidersprochen geblieben ist, zeigen, daß die Frage *Was ist die mythische Erzählung?* auch nach Hans Blumenbergs unermüdlicher *Arbeit am Mythos* und nach den Aufsätzen des *Poetik und Hermeneutik*-Bandes zur Mythenrezeption nicht ganz gelöst ist. Um den Mythos als Erzähleinheit oder als literarischen Stoff soll es hier freilich nicht oder nur am Rande gehen.

Um aber zwischen dem allgemeinen Bereich des *Mythischen* als Bewußtseinsform einerseits und der mythischen Erzählung andererseits eine Unterscheidung zu treffen, wollen wir letztere mit dem von Jolles zur Bezeichnung der erzählerischen Kurzform verwendeten Begriff¹⁷ »Mythe« nennen. Eine solche Unterscheidung erscheint selbst dann von

Vorteil, wenn man sich mit Kerényi vor Augen hält, daß Denk- und Erzählform im Grunde gar nicht zu trennen sind: »Lebendige Mythologie wird gelebt, sie ist eine Ausdrucks-, Denk- und Lebensform – *und dennoch ist sie stofflich*.«¹⁸ In der Folge verstehe ich daher unter dem Stichwort »Mythos« oder »das Mythische« beides, Denk- wie Erzählform, nicht jedoch die Mythe als einzelne Erzählung bzw. einzelnen Stoffkomplex oder die Mythologie als zusammenhängendes System solcher Einzelmythen.

Mythos, Mystik und Religion

Wenn Manfred Frank in seinem *kommenden Gott* eine der zahlreichen Feststellungen der Aktualität des Mythos-Begriffs in die Form kleidet, es wachse »das Interesse (...) an der Frage nach der mythischen und ganz allgemein: nach der religiösen Dimension nicht etwa nur der Kunst, sondern des gesellschaftlichen Lebens selbst«,¹⁹ so drückt er damit eine dem üblichen Wortgebrauch durchaus entsprechende Konnotation aus. Ist das Mythische nicht wirklich im Grunde nur ein Sonderfall des »Religiösen«, eine Frühform des religiösen Bewußtseins im Menschen, oder aber – nach Voltaire – eine durch Priesterbetrug entstandene Verfälschung dieses Natürlich-Religiösen? Diese Frage ist keineswegs obsolet, weil hier vor allzu simplistischen Gleichsetzungen gewarnt werden muß; es läge nur zu nahe, die dargestellte Suche nach mythischer Authentizität gleich als Fortsetzung des *renouveau catholique* mit anderen Mitteln zu interpretieren. Tatsächlich ist der Begriff *Religion* und – in vermindertem Ausmaß – auch das zugehörige Adjektiv *religiös* in unserem Bewußtsein wesentlich mit den großen monotheistischen Offenbarungsreligionen, insbesondere mit dem Christentum, verbunden. Aus dieser Sicht bietet sich Religion, wie wir schon gesehen haben, eher als Kontrastbegriff zur Abgrenzung des Bedeutungsbereichs von *Mythos* an.²⁰ Hierbei wird Religion meist als die spätere, aus dem Mythos durch Distanzgewinnung, Rationalisierung, Subjekt-Objekt-Trennung (man könnte, um in der Paradiesmetaphorik zu verbleiben, einfach sagen: aus dem Sündenfall) hervorgegangene Bewußtseinsform gesehen, die durch eine nicht mehr flexible, nicht mehr dem mythischen Transformationsgesetz unterliegende Dogmatik geprägt ist.²¹ Ohne dabei auf die theologische Diskussion²² um mythologische Restbestände und deren Notwendigkeit bzw. Schädlichkeit in den nachmythologischen Offenbarungsreligionen einzugehen, scheint es sinnvoll, eine klare Trennung der hier unter den Begriffen »Mythos« bzw. »mythisches Bewußtsein« subsumierten Denk- und Erlebensform von dem zu deutlich mit dem Horizont dieser monotheistischen Offenbarungsreligionen besetzten Begriff des »Religiösen« vorzu-

nehmen; dies umso mehr, als kaum einer der in der Folge behandelten Autoren im gebräuchlichen Wortsinn als »religiös« einzustufen wäre.

Ähnlich ergeht es uns mit dem Begriff »Mystik«. Wenn selbst ein Mythos-Spezialist wie Claude Lévi-Strauss zu der häufig anzutreffenden Koppelung der beiden lautlich so ähnlichen Wörter *mythisch* und *mystisch* neigt (er spricht von »mythisch und mystisch denkenden Generationen«²³), lassen sich diese beiden Sphären dann überhaupt noch voneinander trennen? Und wäre der Begriff *mystisch*, der ein außergewöhnliches Einzelerleben bezeichnet, unserer Untersuchung nicht angemessener? Hubertus Halbfas definiert etwa die Mystik gerade als Suche nach dem Ursprung, als Rückkehr in die Sphäre des Mythos, indem er zunächst darlegt, daß »Mystik in Zeiten eines noch ungebrochenen Mythos«, »solange nämlich ein Subjekt-Objekt-Denken dem Bewußtsein der Völker fremd ist, diese vielmehr in *mythischer Einheit* mit der Gottheit vertrauten Umgang haben«, »unmöglich ist«. Und er erarbeitet daraus folgendes Bild der Mystik: »Der des kollektiven Uterus beraubte einzelne versucht der Heillosigkeit seiner Erdenexistenz zu entkommen durch eine neue Vereinigung mit dem göttlichen Urgrund. Die Mystik ist der in allen Universalreligionen anzutreffende Versuch, dieser Aufgabe zu entsprechen.«²⁴ Genau diese Suche nach dem verlorenen Paradies der Einheit, das hier als »kollektiver Uterus« bezeichnet wird, bestimmt die in der Folge darzustellende Denkfigur in der Literatur unseres Jahrhunderts. Darüber hinaus haben sich einige der Autoren, die hier behandelt werden, selbst als Mystiker bezeichnet oder wenigstens explizit ihr Interesse für die Mystik bekundet (etwa Hofmannsthal, der in bezug auf den *Chandos-Brief* von »Mystiker ohne Mystik« spricht, oder Musil in den *Essays* und im *Mann ohne Eigenschaften*).

Man darf sich jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die uns hier beschäftigende Suche eben nicht in den Universalreligionen, sondern außerhalb derselben, ja oft gegen sie unternommen wird. Es ist aber sehr die Frage, inwieweit eine »atheistische Mystik«, wie sie als Folge der Mauthnerschen Sprachskepsis etwa von Gustav Landauer²⁵ proklamiert wird, wirklich noch unter den gebräuchlichen Begriff »Mystik« einzuordnen wäre, selbst dann, wenn man bedenkt, daß Ernst Bloch die historischen Mystiker als Wegbereiter des Atheismus dargestellt hat.²⁶ Fragt man nämlich nach den traditionellen Bestimmungsstücken dieser historischen (und religiösen) Mystik, so wird auf die Realpräsenz Gottes, auf die Geringschätzung der diesseitigen Welt, auf die Vereinzelung des Mystikers, in der die ekstatische Schau erlebt wird, auf die Rolle der Liebe, die im »Durchdrungenwerden durch den Bräutigam« durchaus erotisch empfunden wird, auf die Todessehnsucht und schließlich auf das »Gott-Werden« des Mystikers (etwa bei Meister Eckhart, Angelus Silesius und anderen) verwiesen.²⁷ All das findet sich im mythischen Bewußtsein (in

der von Ethnologen und Anthropologen beschriebenen Form) nicht; dort wird wesentlich auf das Gemeinschaftserleben (im Ritus), auf die Einheit mit Natur und Kosmos (die als Einheit mit dem Diesseits gesehen wird) und auf das Leben als Teilhabe am universalen, kosmischen Leben abgestellt. Andererseits gibt es natürlich Übereinstimmungen wie Entgrenzung und Ichverlust, die besonders im ekstatischen Erlebnis durch Aufhebung der Raum- und Zeitgrenzen zum Ausdruck kommen. Aber da man Hans-Dieter Zimmermanns Ansicht, die institutionalisierte Religion wäre immer der Ausgangspunkt des Mystikers,²⁸ als durchaus repräsentativ für die üblichen Assoziationen zu dem Begriff der »Mystik« ansehen kann, und ebendies bei den hier behandelten Autoren nicht der Fall ist, ist es klar, daß wir, wenn schon überhaupt von Mystik, doch von einer ganz *anderen* Mystik sprechen müßten: aufgrund der oben erläuterten Differenz, die zwischen mystischem und mythischem Einheitserleben besteht, scheint es da freilich besser, auch das Begriffsfeld des »Mystischen« als für unsere Zwecke nicht tauglich auszusondern.²⁹

Das Mythische und das Irrationale

Wenn schon nicht im eigentlichen Sinne mit Religion, so hat es das Mythische in der üblichen Assoziation doch jedenfalls mit dem Nicht- oder sogar Wider-Vernünftigen zu tun: Von alters her steht der Mythos unter »Irrationalismusverdacht«. In diesem Sinne ist die Mythenkritik jeder historischen Aufklärungsepoche ebenso zu verstehen wie Nestles wohlbekannte Formel über die Entwicklung der Griechen »vom Mythos zum Logos«. Schon bei unseren ersten Überlegungen zur Begriffsdefinition sind wir auf die häufige Parallelsetzung mythisch/unwahr gestoßen, der in einer vollständig rationalen Weltanschauung notwendigerweise auch die Gleichsetzung mythisch/unvernünftig entsprechen muß. Dazu kommt, daß die beliebte negative Definition des Mythos als Nicht-Logos gerne von einer weitgehenden Identität von Logos und Ratio ausgeht. Das Mythische ist in dieser Gleichung also dann das Nicht-Logische, Nicht-Erklärbare und somit zwangsläufig auch das Nicht- oder A-Rationale, will man die negativ konnotierte Form »irrational« vermeiden. Und die Warner vor der »Wiedergeburt des Mythos« verstehen diese zugleich als einen »totalen Krieg gegen die Vernunft«.³⁰ Andererseits bleibt diese Zuordnung nicht immer unbestritten. So präsentiert der Sprachphilosoph Bruno Liebrucks im Vorwort zu einem Aufsatzband unter dem paradoxen Titel *Irrationaler Logos und rationaler Mythos* gerade die umgekehrte Position:

»Es soll gezeigt werden, daß die Denunziation des Mythos als irrational uns daran hindert, ein denkendes Verhältnis zu den rationalen Problemen unserer Zeit zu gewinnen. Es hat sich inzwischen herumgesprochen, daß wir nicht den eindeutig linearen Weg von einem irrationalen Mythos zu einem rationalen Logos gegangen sind, sondern daß dieser noch mythische Züge an sich trägt, die von uns ins Bewußtsein gehoben werden müssen, wenn wir den Wissenschaften gegenüber noch rational bleiben wollen.«³¹

Von der anderen Seite her argumentiert Hans Poser, wenn er feststellt, daß »die Residuen mythischen Denkens gerade dort aufweisbar sind, wo man sie am wenigsten erwarten sollte: in rationalistisch erscheinenden Entwürfen, die sich als Utopien auf der Grundlage mythischer Denkfiguren erweisen; in den *erkenntnisleitenden Entscheidungen*, die unserem wissenschaftlichen Denken zugrunde liegen und deshalb nur scheinbar die Rationalität der auf ihnen aufbauenden Wissenschaften besitzen; schließlich in unserem Verhältnis zur Technik, das instrumenteller Rationalität zu folgen scheint und doch die Technik zur schicksalhaft-mythischen Macht überhöht.«³² Hierin drückt sich jedoch weniger die Rationalität des Mythischen als vielmehr die Irrationalität des Rationalen aus, das in seinen *erkenntnisleitenden Entscheidungen* stets auf irrationale Grundlagen rekurrieren muß, und wären es nur die der zwangsläufig noch nicht rationalen Entscheidung für die Ratio. Posers weiterer Ansatz steht in der Tradition der These vom Umschlag der Aufklärung und ihrer technologischen Folgen in Mythos, wie sie Adorno und Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* vorgetragen haben;³³ er korrigiert Adorno-Horkheimer nur dahin, daß der Umschlag von Aufklärung in die Mythologie nicht in ihrem Abbrechen der Reflexion vor den letzten Dingen, sondern eben im Vorantreiben der Reflexion auf die Reichweite der Vernunft zu suchen wäre.³⁴ Analog dazu meint Michael Landmann in seinem Essay *Entfremdende Vernunft*:

»In der modernen Kunst und Literatur spiegelt sich (. . .) ein verändertes Bild der Welt hinsichtlich ihrer Eindeutigkeit, ihres rationalen Aufbaus, wie eine neue Bescheidenheit der Vernunft hinsichtlich ihrer Tragweite (. . .). Grund dafür aber ist nicht eine bloße Mode oder temporäre Schwäche. Vielmehr war es die tieferbohrende Vernunft selbst, die sich überzeugen mußte, daß das Universum in sich indeterminiert, doppelbödig-multivalent und eben damit nicht »vernunftgemäß« ist.«³⁵

Dieser Argumentation ist für unseren Bereich durchaus beizupflichten, wie wir später sehen werden; auch die Mehrzahl der hier behandelten Autoren steht in der kritischen Tradition der Aufklärung und gelangt zu ihrem Interesse für den Mythos nicht durch Verzicht auf den Vernunftgebrauch, sondern durch noch konsequentere – und dadurch vernunftkritische – Reflexion.

Es wäre ja auch – ehe man die Unvernünftigkeit des Mythos feststellt – erst die Frage zu klären, im Namen welcher Vernunft dies geschehen soll. Die von Hans Poser herausgegebenen Aufsätze zum Thema *Wandel des Vernunftbegriffs* verweisen ebenso auf die – nicht nur historisch – unterschiedlichen Vernunftbegriffe³⁶ wie Michael Landmann in der in dem erwähnten Essay *Entfremdende Vernunft* enthaltenen »Vernunfttypologie«, in der das Panorama zeitgenössischen Geisteslebens geradezu als ein Schlachtfeld verschiedener im Widerstreit befindlicher Vernunftformen wie »instrumentelle« und »emanzipatorische« (Marcuse), »institutionelle« und »subjektiv-spontane« (Bloch), oder, allgemeiner und oberflächlicher, einfach »rechte« und »linke« Vernunft dargestellt wird.³⁷ Zwar ist gerade diese Begriffsrelativierung selbst als irrationalistische Praxis gebrandmarkt worden; aber das kann ja nur auf der Basis der unbeweisbaren Annahme geschehen, es gäbe tatsächlich nur eine Vernunft und man selbst wäre in deren Besitz. Dies ist sicherlich das Axiom des schärfsten Angriffs gegen den Irrationalismus des Mythos, der von Georg Lukács schon in den 50er Jahren vorgetragen worden ist. In *Die Zerstörung der Vernunft* (und, spezifisch literaturorientiert, in *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*) bringt er bekanntlich die gesamte ästhetische Moderne der letzten zweihundert Jahre auf den simplen Nenner eines präfaschistischen Irrationalismus.³⁸ Die Begriffe Mythos, Fiktion, Subjektivismus und Irrationalismus werden in diesem manichäischen System weitgehend synonym verwendet, das sich auch durch die bisweilen unfreiwillig komische Verwendung religiös konnotierten Vokabulars (»etwas für sein Heil lernen«, »vom faschistischen Teufel geholt werden«) selbst in die Nähe des bekämpften Irrationalismus rückt.³⁹

Deshalb soll hier nicht auf der Basis der Lukácsschen Anklagen argumentiert werden; die Frage, ob der Neuerweckung des Mythischen (die sich als »Suche nach dem verlorenen Paradies« tatsächlich wenigstens äußerlich als »rückschrittlich« präsentiert) möglicherweise ein politischer Irrationalismus zugrunde liegt, wie er bei Lukács in Form einer Art »großen präfaschistischen Weltverschwörung« hinter allem, was seiner Ansicht nach widervernünftig ist, steckt, ist nicht primär Gegenstand dieser Untersuchung. Man kann lediglich darauf verweisen, daß das unterschiedliche soziohistorische Umfeld, in dem diese Konstante der Literatur unseres Jahrhunderts im Laufe der Zeit auftritt, ebenso wie die persönliche politische Ausrichtung der meisten neueren hier behandelten Autoren (wie etwa Alejo Carpentier oder Julio Cortázar) eine Teilhabe an einer solchen irrationalistischen Einheitsverschwörung zumindest unwahrscheinlich erscheinen lassen. Das deutet allerdings nur darauf hin, daß Lukács' manichäisches System falsch sein könnte, und daß sich Irrationalismen wenigstens ebensogut in den Dienst einer »guten« (fort-

schrittlichen, marxistischen oder wie immer) Sache stellen lassen wie in die finsternen Dienste von Faschismus und Reaktion. Und das wiederum sagt natürlich nichts über Rationalität oder Irrationalität des Mythos selbst aus. Ein Urteil darüber ist vor allem von der Definition der Vernunft abhängig.

Die Erörterung der Rationalität der mythischen Bewußtseinsform wird weitgehend mit den Kriterien von Ethno- und Anthropologie erfolgen müssen – nicht nur, weil diese Wissenschaften sich als einzige systematisch mit den Prinzipien mythischen Denkens befaßt haben, sondern auch deshalb, weil – wie in der Folge zu zeigen sein wird – die meisten hier behandelten Autoren direkt oder indirekt aus diesen Forschungsergebnissen schöpfen.

Die Diskussion über die Vernünftigkeit des »primitiven«, »wildenen«, »mythischen« oder »magischen« Bewußtseins ist bekanntlich sehr alt. Für unsere Zwecke kann man sie mit den *Sauvages* des 18. Jahrhunderts beginnen lassen, die meistens – wie Voltaires *Ingénu* oder Diderots *Orou* aus dem *Supplément au voyage de Bougainville* – gerade nicht die Vernunftlosigkeit darstellen, sondern als Kunstfiguren vom Standpunkt einer naturrechtlichen Vernunft aus die Irrationalismen der Zivilisation kritisieren. Weniger eindeutig ist Rousseaus *Homme Sauvage* im *Discours sur l'inégalité des hommes* dargestellt: er ist zwar auf seinen Instinkt beschränkt, hat aber eben darin alles, was er zum Leben im »état de nature« benötigt. Die »raison cultivée« dagegen wäre nur zum Leben in Gesellschaft zu gebrauchen, und eben diese Gesellschaft ist »nichts mehr als ein Gemisch gekünstelter Menschen und künstlicher Leidenschaften, die (...) keine wahre Grundlage in der Natur haben.«⁴⁰ Zwar stimmt dieses Gesellschaftsbild noch mit der Zivilisationskritik der »wildenen« Philosophen bei Voltaire und Diderot überein, aber bei Rousseau finden sich darüber hinaus einige geradezu antirationalistisch anmutende Feststellungen wie der bekannte Satz: »...dann wage ich beinahe zu versichern, daß der Zustand der Reflexion wider die Natur ist und daß ein grübelnder Mensch ein entartetes Tier ist.«⁴¹

Aus solchen Sätzen läßt sich natürlich einerseits die Argumentation von der Vernunft als Danaergeschenk entwickeln, wie sie etwa in Klages' »lebensfeindlichem Geist« gipfelt; andererseits zeigt sie, daß Rousseau, der sich stärker als viele seiner Zeitgenossen wirklich auf die ersten »ethnologischen« Berichte über das Leben »primitiver« Völker stützte, auch als Ahnherr der in der ethnologischen Diskussion lange vertretenen These vom »nicht-logischen« Bewußtsein gelten kann. Wir werden dieser Fragestellung später noch breiteren Raum widmen; für den Augenblick mag es genügen, festzuhalten, daß die Entwicklung der letzten fünfzig Jahre (von Lévy-Bruhls Rücknahme seines Begriffes »prälogisches Denken« bis zu Lévi-Strauss' These, das »wilde Denken« arbeite »mit den

Mitteln der Vernunft und nicht der Affektivität«⁴²) immer mehr auf eine Aufgabe des »Unvernunft«-Standpunktes zugunsten einer Differenzierung der Vernunft (bzw. der Logik) in verschiedene, wenngleich unterschiedlich wirksame, Methoden hinausläuft. Das Mythische kann also, wenigstens für die Zwecke unserer Untersuchung, nicht schlechthin als das Irrationale betrachtet werden, schon gar nicht in der politisch determinierten Konnotation, die der Begriff bei Lukács und bei Spätapologeten der »wahren Aufklärung« hat. Es mag Ausdruck einer anderen Verwendung der Vernunft, anderer Grundkategorien des Denkens sein, die aber im Sinne von Odo Marquards »intensivem Vernunftbegriff«⁴³ jedenfalls in denselben einzubeziehen wären.⁴⁴

Mythos und Magie

Schon in unserer bisherigen Begriffsdiskussion ist immer wieder eine andere beliebte Koppelung des hier erörterten Begriffs angeklungen: besonders in der Verbindung mit Bewußtseinsstrukturen spricht man im wissenschaftlichen Diskurs gerne von »mythisch-magisch« oder verwendet die beiden Einzelbegriffe synonym. Dabei scheint sich als einziger Unterschied in der Bedeutung eine Bindung von »Mythos« oder »mythisch« an die von uns »Mythe« genannte Erzählung, somit an *Geschichten* mit bestimmter sozialer Funktion zu ergeben,⁴⁵ während »magisch« und »Magie« mehr dem praktischen, gegenwärtigen *Handeln* assoziiert wird. Gewöhnlich wird Magie dann in Gegensatz zu dem Begriffsfeld des Religiösen gesetzt, wie das etwa im Titel von Leander Petzoldts Band *Magie und Religion* zum Ausdruck kommt. Petzoldt selbst erklärt Magie im Vorwort wie folgt: »Was Magie in erster Linie bestimmt, ist ihr instrumentaler Charakter, die ›Praxis‹, die freilich erst wirkungsmächtig ist innerhalb eines mehr oder weniger differenzierten kollektiven Glaubenssystems.«⁴⁶ Bleibt man bei diesem Gegensatzpaar, so zeigen die einschlägigen Ansätze eine Unterscheidung vor allem aufgrund von zwei Kriterien: Magie wird als individuelle, antisoziale und egozentrische Handlung des Herrschaftsanspruches über die Natur gesehen,⁴⁷ während an der Religion (unter stillschweigendem Einschluß religionsähnlicher Mythologiesysteme) zum einen ihre soziale Komponente, zum anderen die Haltung der Demut und der Bitte gegenüber der Gottheit betont wird.⁴⁸ Es ist nicht zu übersehen, daß diese Differenzierung nahezu ausschließlich der Optik der christlichen Religion und einem Späthorizont verfallender magischer Kultur verpflichtet ist. Der problematische Charakter einer Begriffsabgrenzung durch das vorgeschlagene Gegensatzpaar ergibt sich auch schon daraus, daß einerseits in jeder Religion wesentliche magische Residuen bestehen bleiben (siehe etwa Rudolf Kriss' Ausführungen zum

Votiv- und Sakramentalienwesen⁴⁹⁾ und andererseits, wie schon Petzoldts oben zitierte Äußerung andeutet, jeder magischen Praxis ein (beglaubigendes) Glaubenssystem zugrunde liegen muß – das freilich Malinowski nun wieder nicht Religion, sondern Mythos nennt. So ergibt sich bei ihm eine wechselseitige Belebung von Mythos und Magie in einer Art mythisch-magischem Kontinuum:

»So ist der Mythos kein totes Produkt vergangener Zeiten, das nur als wertloses Märchen überlebt. Er ist eine lebendige Kraft, die ständig neue Phänomene hervorbringt und ständig die Magie aufs neue bezeugt. Magie bewegt sich im Glanz der vergangenen Tradition, aber sie schafft die Atmosphäre des sich immer neu bildenden Mythos.«⁵⁰

Ein solches zugleich magisches und mythisches Denken wird in der Tradition des Evolutionismus in der Ethnologie (E. B. Tylor, J. G. Frazer), die ein offensichtlich an Comteschen Modellen inspiriertes Dreistadiengesetz (Magie – Religion – Wissenschaft) entwickelt hat, als das älteste und primitivste Bewußtseinssystem dargestellt, zugleich auch als das am weitesten von der wissenschaftlichen »Wahrheit« entfernte. Mit »Wissenschaft« haben wir den zweiten in der soziologischen, ethnologischen und anthropologischen Diskussion üblichen Gegensatzbegriff zu »Magie« gewonnen; im wesentlichen wird dabei seit der englischen Ethnologie des 19. Jahrhunderts (Tylor, Frazer) von der Annahme ausgegangen, Magie und Wissenschaft verfolgten dieselben Zwecke (möglichst weitgehende Naturbeherrschung im Dienste des Menschen), der Magier »irre« jedoch in der Kausalverknüpfung und in der Anwendung der Assoziationsgesetze. In einer solchen, in eingeschränkter Form noch heute vertretenen Auffassung drückt sich nun analog zu der einseitigen christlichen Orientierung im Gegensatz Magie-Religion die ebenso einseitige Optik einer naiven Wissenschaftsgläubigkeit aus, die den Vertretern dieser Richtung auch als »Ethnozentrismus« zum Vorwurf gemacht wird – am schärfsten vielleicht in Barry Barnes' wertender Gleichsetzung von Wissenschaft und Magie auf den Spuren von Kuhn⁵¹ und Feyerabend,⁵² wie sie in seiner Formulierung zum Ausdruck kommt, man müsse auch das wissenschaftliche Denken als »voraussetzungsbedingt analogisches auffassen« und »die Dichotomie zwischen ›Wahrheit‹ und ›Falschheit‹ aufgeben«.⁵³ Die anthropologische Diskussion dieser Thesen ist zwar fesselnd, aber doch eher fruchtlos; der Versuch einer wissenschaftlichen Beweisführung für oder gegen die Berechtigung wissenschaftlicher Erkenntnisform scheint als Selbstrelativierung wissenschaftlichen Denkens sehr nützlich, muß sich jedoch in einem Gewebe von Zirkeln fangen. Für unseren Zusammenhang ist aber von Interesse, daß die Infragestellung der Alleingültigkeit des wissenschaftlichen Standpunkts in der Literatur durchaus rezipiert worden ist.

Es zeigt sich somit, daß sowohl in manchen evolutionistischen Ansätzen der Geistesgeschichte (mit Ausnahme allerdings von Arnold Hauser⁵⁴ und Jean Gebser⁵⁵) als auch in funktionalen Beschreibungen die Sphären des Magischen und des Mythischen kaum getrennt werden; die übliche Parallelsetzung »magisch-mythisch« ist somit keinesfalls unberechtigt. Freilich ließe sich die Liste der solcherart synonym gebrauchten Begriffe noch um einige verlängern: Angefangen von dem Begriff »primitives Bewußtsein«, der besonders bei Lucien Lévy-Bruhl⁵⁶ auftritt, über die etwas weniger negativ konnotierten Prägungen »naturvölkisches« (z. B. K. Th. Preuss⁵⁷) oder »wildes« (Lévi-Strauss) Denken bis zu der völlig wertneutralen Formulierung »fremdes Denken«: all diesen Prägungen, die einer immer stärkeren Distanzierung vom »ethnozentrischen« Standpunkt entspringen, ist gemeinsam, daß sie mit dem Begriffspaar magisch-mythisch, von dem wir ausgegangen waren, synonym gesetzt werden: so diskutiert Lévi-Strauss' *La pensée sauvage* Parallelen und Differenzen zwischen magischer und wissenschaftlicher Praxis, um dann plötzlich – innerhalb der selben Gegenüberstellung – auf den Begriff »mythisches Denken« überzugehen.⁵⁸ Und wenn er schließlich auch den Begriff der Kunst – in überraschender Übereinstimmung mit Cortázar's *Para una poética*, von der weiter unten noch die Rede sein wird – in dieses Begriffssystem einbezieht, werden die Begriffe magisch und mythisch wieder gekoppelt: »... vielleicht sollte man kurz zeigen, wie sich in dieser Perspektive die Kunst auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken einfügt.«⁵⁹ Zumindest für unsere nicht im eigentlichen Sinne ethnologischen oder anthropologischen Zwecke mag die un-unterschiedene Verwendung von »magisch«, »mythisch«- und ähnlichen Begriffen also hingehen. Wenn hier das Paradies in erster Linie als mythisch charakterisiert werden soll, so deswegen, weil das »Magische«, wie wir festgestellt haben, mehr mit einer bestimmten Praxis als mit der zugrundeliegenden Bewußtseinsstruktur assoziiert wird; dennoch werden wir die beiden Begriffe in der Folge weitgehend synonym gebrauchen.

2. Das Mythische als Kategorie der Literaturwissenschaft

Selbstverständlich ist der Bereich des Mythischen der Literaturwissenschaft auch bisher alles andere denn fremd gewesen. Man kann allerdings ohne Übertreibung sagen, daß der Begriff, nicht zuletzt aufgrund seiner im Vorhergehenden dargestellten Unschärfe, wenigstens innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft stets auf ein gewisses (ich würde wagen zu sagen: »gesundes«) Mißtrauen gestoßen ist. Anders als in der poetolo-

gischen Diskussion, wo sich Mythos einer bestimmten historischen Richtung (der Romantik und ihren periodischen Reaktualisierungen) zuschreiben läßt, hat der Begriff im literaturkritischen Diskurs weder einen klar umrissenen Inhalt gewonnen noch läßt er sich einer bestimmten Methodik eindeutig zuordnen (es sei denn, den Verirrungen nationalsozialistisch-faschistischer Literaturkritik). So ist das Mythische zwar stets als der Literatur zugehörig empfunden worden; wird der Begriff jedoch in literaturwissenschaftlichen Aussagen verwendet, so hat er meist keinen klar definierten Inhalt und bezeichnet am ehesten den Bereich des »Unnennbaren« am literarischen Werk, wenn nicht einfach ein thematischer Bezug auf eine Mythe der griechischen Mythologie gemeint ist. Wesentlich häufiger wird der Begriff im Englischen eingesetzt, vor allem in der modernen amerikanischen Literaturkritik, wo er freilich auch von der Konnotation des NS-Gebrauchs unbelasteter ist. In den USA konnte sich daher, vor allem in den 50er und 60er Jahren, eine ziemlich bedeutende Strömung in Form des sogenannten *Myth criticism* ausbilden, unter deren Adepten so berühmte Namen wie Northrop Frye oder Leslie Fiedler zu finden sind und von der Joseph Strelka noch 1970 im Anschluß an René Wellek sagen konnte, sie habe an Umfang wie an Bedeutung die Stelle des »New Criticism« eingenommen.⁶⁰ Fragt man nach dem Inhalt des Mythos-Begriffes, so zeigt sich ein deutlicher Unterschied zur europäischen Literaturkritik: Es geht hier nämlich nicht um Motive aus antiken Mythen, sondern um archetypische Handlungs- und Strukturelemente, die auf der Grundlage tiefenpsychologischer Erkenntnisse analysiert werden sollen. Daher werden – in Jungscher Tradition – die Begriffe »Mythos« und »Archetyp« auch ziemlich synonym verwendet.⁶¹ Nur auf einer solchen tiefenpsychologischen Grundlage ist etwa für Leslie Fiedler das Verständnis moderner Dichtung möglich: »Um die Archetypen moderner Dichtung zu verstehen, braucht er [der Kritiker] (über eine »eingehende Analyse« hinaus) die Tiefenpsychologie Freuds und besonders Jungs.«⁶² Der wesentliche Bezugspunkt für diese Richtung ist Jungs Aufsatz *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*,⁶³ in dem er die emotionale Bedeutungskomponente der Dichtung in einer Übereinstimmung mit archetypischen Bewußtseinsfiguren des Lesers ortet, die als psychische Residuen unzähliger Erfahrungen desselben Typs beschrieben werden; diese sind jedoch nicht als individuelle gedacht, sondern als Erfahrungen der Vorfahren, ja der gesamten Menschheit, aus denen sich ein beschränktes Repertoire solcher Archetypen des kollektiv Unbewußten herausgebildet hätte.

Für die Wirkung Jungs auf den angelsächsischen Raum und damit für die Filiation des *Myth Criticism* ist Maud Bodkins 1930 erschienener Aufsatz *Archetypal Patterns in Tragic Poetry*⁶⁴ von entscheidender Bedeutung. Für die Nachkriegsblüte in der Literaturwissenschaft kann Jo-

seph Campbells 1949 erstmals erschienener *Hero with a Thousand Faces* (dt. *Der Heros in 1000 Gestalten*) als Paradigma betrachtet werden; das dort aufgestellte Grundmuster findet sich, ausgesprochen oder unausgesprochen, auch heute noch in den meisten Arbeiten des *Myth criticism* wieder. Schon im Vorwort sieht man, daß die hier angesprochene Methode an die symbolistische Kritik in Europa anknüpft: Nach Campbell gehört es zum Rüstzeug des Kritikers, erst einmal die »Grammatik der Symbole« zu erlernen, und dies kann natürlich nur mit Hilfe der Tiefenpsychologie geschehen.⁶⁵ Campbell selbst benützt seine Kenntnis der Grammatik der Symbole dazu, ein strukturelles Grundmuster mit reichem Variantenmaterial aus Mythos, Legende und Literatur zu entwerfen: den von ihm selbst so genannten »Monomythos«, die Geschichte des Heros also, die dann in 1000 Gestalten in der Geschichte menschlicher Kultur abgewandelt wird. Vertraut man Campbell, dann läßt sich jede (oder fast jede) Geschichte auf folgendes einfache Grundmuster des *Monomythos* reduzieren: »Der Heros verläßt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht [sic!] dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimniserfüllten Fahrt zurück.«⁶⁶ Wenigstens unter Verwendung von Bruchstücken dieses *Monomythos* haben US-amerikanische Kritiker eine solche Reduktion tatsächlich immer wieder auch an Werken der zeitgenössischen Literatur versucht. Zu Recht ist daran vor allem dann Kritik geübt worden, wenn das Vorkommen von Elementen des Campbellschen Monomythos oder sonstiger Archetypen als Wertungsmaßstab gebraucht wurde.⁶⁷ Wie immer das Urteil über den Wert solcher Interpretationsansätze ausfallen mag, es dürfte von unserem Ansatz her klar geworden sein, daß diese Art der Mythenkritik nicht den Intentionen der vorliegenden Untersuchung entspricht. Hier geht es um eine verstärkte (und durchaus bewußte!) Hinwendung zu magisch-mythischen Bewußtseinsformen jener Völker, die bei Campbell in einer eher »ethnozentrischen« Tradition als »unaufgeklärte« und »halbnackte Wilde« erscheinen, deren »uraltetes System geistiger Unterweisung« freilich auch »in den Überresten der archaischen Zentren unserer Art von Zivilisation« – und damit wohl auch im kollektiv-unbewußten Archetypenschatz – zu finden wäre.⁶⁸

In der modernen europäischen Literaturwissenschaft ist das Interesse am Mythos-Begriff weitaus geringer. Für den französischen Bereich sei auf Charles Mauron verwiesen, der am ehesten mit der amerikanischen Schule der mythologischen Kritik zu vergleichen ist. Wie Campbell und Frye sucht auch Mauron nach einem Monomythos, freilich nicht nach einem überpersönlichen, sondern nach dem für jeden Autor spezifischen »Mythos« (im Sinne eines konstanten Handlungsschemas), der in allen

Werken variiert würde: Dieser »Mythos«, den Mauron – ähnlich wie Lévi-Strauss – in Parallele zur musikalischen Analyse aus den Variationen der Einzelwerke gewinnt, stellt für ihn eine Summe »zwanghafter Strukturen« dar, die »alle auf Erlebnisse kurz vor oder nach der Pubertät anspielen, die in der Psychobiographie des Schriftstellers ihre Spur hinterlassen haben«. ⁶⁹ Ansonsten ist das Vorkommen des Mythos-Begriffes in der französischen Literaturkritik gewöhnlich entweder an Motive aus antiken Mythen oder an den Alltagsmythos-Begriff Barthes' ⁷⁰ gebunden und daher für unsere Untersuchung nur von geringem Interesse. Ähnliches gilt für die italienische und spanische Literaturkritik. ⁷¹ Im deutschsprachigen Bereich ist der Begriff durch seine Verwendung in der NS-Zeit besonders »belastet« und sein Auftreten als Kategorie der Literaturwissenschaft daher eher vereinzelt. An übergreifenden Untersuchungen findet sich eigentlich nur Walter Muschgs Versuch einer Gattungstheorie auf tiefenpsychologischer Grundlage *Die dichterische Phantasie*, in dem das Mythische ein anthropologisches Stadium neben dem magischen und dem mystischen bezeichnen soll ⁷²; ferner Robert Weimanns kritische Auseinandersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Verwendung des Mythosbegriffs vom marxistischen Standpunkt aus; ⁷³ und vor allem Gerhard Schmidt-Henkels Studie *Mythos und Dichtung*, in der es nicht in erster Linie um mythologische Motive oder um die Jungschen Archetypen, sondern auch um die Probleme des sprachlichen Ausdrucks geht, die an Büchner, Eichendorff, Spitteler, Holz, Döblin und Jahn unter sucht werden. ⁷⁴

In kritischer, ja teilweise polemischer Auseinandersetzung mit Schmidt-Henkel und mit den Autoren des *Poetik und Hermeneutik*-Bandes *Terror und Spiel* versucht schließlich Peter Kobbe in seiner Münchner Dissertation *Mythos und Modernität* einen spezifisch »literaturwissenschaftlichen« Mythosbegriff zu entwickeln, der nur innerhalb der »Einzelwissenschaft« von der Literatur Gültigkeit haben, dafür aber »philologisch überprüfbar« sein soll. Für diesen Zweck schlägt Kobbe – in Anlehnung an den von Elisabeth Frenzel verwendeten Stoff- und Motivbegriff – eine Bestimmung des Mythos als »spezifisches Motiv- und ›Stoff‹-reservoir der Dichtung« vor. ⁷⁵ Aus dem vorher Gesagten ergibt sich, daß diese Untersuchung in vielerlei Hinsicht einen anderen Mythosbegriff vertritt, als er bei Kobbe entwickelt ist. Es geht mir eben nicht um die Verwendung von Stoffen und Motiven aus dem Bereich der Mythen, Legenden und Sagen in der Literatur unseres Jahrhunderts, sondern in erster Linie um ein sich in vielen (und nicht notwendigerweise denselben) Werken dieser Literatur manifestierendes Interesse an Aspekten mythisch-magischen Bewußtseins, wobei diese Bewußtseinsform nicht mehr (wie etwa noch im lateinamerikanischen Indigenismus der 30er und 40er Jahre) *Objekt* der Darstellung ist, sondern zum *Ele-*

ment der darstellerischen Perspektive wird – und in der Folge dieser Erscheinung um einen strukturell an die überpersönliche, sakrale Darstellungsweise des Mythos anschließenden *Formaspekt* in einigen Beispielen der Literatur des 20. Jahrhunderts. Dies vorausgesetzt, beschäftigt sich diese Untersuchung jedoch ebenso wie Kobbes Studie mit der *poetischen Funktionalisierung* des Mythischen in der Dichtung.

Sieht man von den erwähnten Werken ab, geht die Verwendung des Mythos-Begriffes (in den unterschiedlichsten Definitionen) über Einzeluntersuchungen der deutschsprachigen Germanistik,⁷⁶ Anglistik⁷⁷ und Romanistik⁷⁸ nicht hinaus. Besonderes Interesse verdienen in unserem Zusammenhang die Studien zur modernen lateinamerikanischen Literatur, bei der sich das Interesse für mythisch-magische Bewußtseins-elemente freilich schon aus den programmatischen Äußerungen der meisten Autoren dieses Raumes beinahe zwingend ergibt. Neben Dieter Janik⁷⁹ haben hier vor allem Ludwig Schrader⁸⁰ und Karl Hölz⁸¹ kleinere Vorstöße in Richtung einer Berücksichtigung der Denkgesetze mythisch-magischen Bewußtseins unternommen. Allerdings fehlt bislang (nicht nur in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft) der Versuch einer globalen Untersuchung unter diesem Aspekt, die das Interesse an dem (mythischen) Paradies jenseits der rationalen Zivilisation in der europäischen Literatur vor dem Zweiten Weltkrieg und die Verwendung mythisch-magischer Bewußtseins-elemente in der »exotischen« Literatur Lateinamerikas in Beziehung setzen könnte. Das ist im wesentlichen die Intention der vorliegenden Studie. Es ist offensichtlich, daß ein solches Unternehmen nur beispielhaft durch Analyse einiger ausgewählter Autoren und Texte realisiert werden kann; das impliziert eine Unabgeschlossenheit, die von mir als theoretische Prämisse durchaus bejaht wird. Es impliziert weiter den Versuch, einen *möglichst* klaren Begriff der mythisch-magischen Bewußtseinsform zu entwerfen, durch den die Figur des verlorenen Paradieses konkretisiert wird. Dies soll – unter Zugrundelegung der Ergebnisse ethnologisch-anthropologischer Forschung und dieses »enzyklopädischen Stichworts« – nun bei der Besprechung des »verlorenen Paradieses« geschehen.

ZUM MYTHOS DES VERLORENEN PARADIESES

1. Das verlorene Paradies

Schon Hellmuth Petriconi hat das verlorene Paradies im Rahmen seiner themengeschichtlichen Forschungen zum Gegenstand eines auch nach mehr als dreißig Jahren noch anregenden Aufsatzes gemacht.⁸² In seiner Darstellung ist das Paradiesthema seit mehr als 5000 Jahren eine Konstante der Weltliteratur, die sich abwechselnd in einer bestimmten Menschenart, einer zeitlich weit entfernten Epoche (dem Goldenen Zeitalter), einer Ideallandschaft (Arkadien), die als »poetischer Bezirk« im Raum nicht lokalisierbar ist,⁸³ schließlich in einer geographisch wenigstens ungefähr situierbaren Insel (deren bekannteste Ausprägung wohl Tahiti ist) zeigt; ganz am Rande⁸⁴ klingt die Verwandtschaft dieser Paradiese mit »dem einzig realen Paradies« an, »aus dem wir freilich bei unserer Geburt vertrieben werden«: mit dem Uterus.

Tatsächlich bietet der Mythos des verlorenen Paradieses für die tiefenpsychologische Analyse besonders viele Ansatzpunkte, und es ist keineswegs überspitzt, im Streben nach Geborgenheit in einem paradiesischen Gemeinwesen Reflexe individueller Regressionstendenzen zu sehen. Auch entspricht einiges aus dem typischen Inventar des Paradieses der literarischen Tradition, wie es Petriconi nachzeichnet, der intra-uterinen Situation: etwa die Harmonie der Umwelt oder die selbstverständliche Nahrungsversorgung. Ein besonderes Interesse an dem Paradiesmythos als grundlegende Figur menschlichen Denkens findet man in der Schule C. G. Jungs: Hier hat Mario Jacoby unter dem Titel *Sehnsucht nach dem Paradies* eine »tiefenpsychologische Umkreisung des Urbilds« vorgelegt, in der das verlorene Paradies allerdings nicht mehr im Uterus, sondern in einer »extra-uterinen Frühphase« (also in den ersten Lebenswochen) lokalisiert⁸⁵ und auch die Alleingültigkeit der Regressionsthese bestritten wird: »Wenn also das Paradies als ›Garten Gottes‹ zur Symbolik des Selbst gehört, so ist es unzulässig, jede Paradiesvorstellung nur regressiv sehen zu wollen. Solche Symbolik bezieht sich sowohl auf den Anfang als auch auf das Ziel des Individuations- und Selbstwertungsprozesses.«⁸⁶ Das steht natürlich im Einklang mit der schon zu Beginn angedeuteten, in Literatur und Geistesgeschichte häufigen Verbindung von regressivem und utopischem Aspekt der Paradiesvorstellung. Im engeren Sinne literaturwissenschaftlich interessant sind jedoch die beiden anderen Ausprägungen des Paradiesmythos, die Petriconi erwähnt: die Ideallandschaft Arkadien und die Idealzeit Goldenes Zeitalter.

Die Aufarbeitung der Geschichte Arkadiens verdanken wir unter an-

derem Aufsätzen von Bruno Snell, Erich Köhler,⁸⁷ Wolfgang Iser und Hellmuth Petriconi selbst.⁸⁸ Zuletzt hat auch Hans-Joachim Mähl in seiner überaus sorgfältigen Studie zur Idee des Goldenen Zeitalters in der deutschen Frühromantik⁸⁹ eine umfassende Darstellung der Geschichte der miteinander verbundenen Vorstellungen des irdischen Paradieses, der Ideallandschaft Arkadien und des Goldenen Zeitalters gegeben. Letztere Idee läßt sich am weitesten zurückverfolgen; innerhalb der Antike⁹⁰ taucht sie zuerst bei Hesiod auf und wird dann in der Form, die ihr Ovid gegeben hat, für die europäischen Vorstellungen eines goldenen Zeitalters bis ins 18. Jahrhundert bestimmend. Schon bei Homer findet sich in den Schilderungen des Phäakenlandes und der Insel Syria (in der Odyssee) ein entsprechender »Wunschraum«, in welchem der Mensch zum Glück der Urtage zurückkehren kann. Als literarischer Raum ist er vor allem in Vergils Prägung *Arkadien* Gemeingut der abendländischen Kultur geworden. Arkadien als der Zeit enthobene Ideallandschaft in der europäischen Schäferliteratur des 15. bis 18. Jahrhunderts behält selbst dann noch seinen eigentümlichen »Zwischenland«-Charakter,⁹¹ wenn es gar nicht mehr Arkadien heißt: Jorge de Montemayors Hirten sind am Tajo, Ronsards und Honoré d'Urfés Schäfer⁹² in Frankreich zu Hause, aber die eigentümliche Welt, in die sie hineingestellt sind, bewahrt die Kennzeichen Arkadiens: Unwandelbarkeit einer natürlich-einfachen, idealen und weitgehend konfliktlosen Ordnung; Freiheit und – in der Formulierung Wolfgang Isers⁹³ – die Möglichkeit des *serio ludere*, die »Entlastung vom Konsequenzzwang« bezüglich der eigenen Handlungen, aber auch die Spiegelfunktion: die verschiedenen historischen Ausprägungen Arkadiens sind ganz wesentlich Funktion der realen Welt, in der sie entstehen; zum Teil bedingt dadurch, daß in ihnen reale Personen im Schäfergewand auftreten und verschlüsselt zeitgenössische Begebenheiten kommentiert werden, mehr noch aber, weil sie als idyllisches Gegenbild zur meist sehr unerfreulichen Gegenwart konzipiert sind. Das wiederum ist allen Ausprägungen des Paradiesmythos gemeinsam: die Goldene Zeit ist golden eben gerade im Vergleich zur jetzigen eisernen; das Paradies definiert sich im wesentlichen durch den Vergleich mit der Welt nach dem Sündenfall, und wenn dieses Idyll den ausschließlich regressiv-eskapistischen Charakter verliert, verbindet sich das Bild Arkadiens mit der Utopie,⁹⁴ die in dem mit Paradiesvorstellungen verbundenen jüdisch-christlichen Chiliasmus verankert ist.

Gerade dieser Gesichtspunkt des »Verlorenen Paradieses« kommt in Petriconis Ansatz jedoch ein bißchen zu kurz: Spricht der Autor immer wieder von »Wunschtraum«, so geht er doch kaum auf den Aspekt der Gegenwelt, des alternativen Entwurfs zum Bestehenden ein, kurz gesagt: auf die Kritik an der jeweils gegenwärtigen Zivilisation, die das unabdingbare komplementäre Gegenstück zu einem mehr oder minder utopi-

schen Paradiesentwurf ist. Diese Zivilisationskritik wird im Falle der hier betrachteten mythisierten Denkfigur noch dadurch verstärkt, daß im Gegensatz zu nicht-realen und lediglich in die Zukunft projizierten Utopien das »verlorene Paradies« eben als verlorenes, das heißt als Bestandteil der eigenen Vergangenheit gesehen wird: als ein erstrebenswerter Zustand also, der durch eine Fehlentwicklung der menschlichen Zivilisation verlorengegangen ist und nun wenigstens in der literarischen Fiktion zurückgeholt werden soll.⁹⁵

Bei dem Übergang von dem ausschließlich »poetischen Bezirk« Arkadien zu den durch die Entdeckungen der frühen Neuzeit⁹⁶ in die Realität eingeholten Paradiesen der »Neuen Welt« und schließlich der Insel Tahiti wird dieses Gegensatzverhältnis nun auch auf die allgemeine Entwicklung der menschlichen Kultur angewendet: der weiter fortgeschrittenen europäischen Zivilisation werden die naturbelassenen, auf einer früheren Entwicklungsstufe befindlichen überseeischen Ethnien als Paradiese gegenübergestellt. In Übereinstimmung mit den Ansichten einer noch nicht sehr weit entwickelten Ethnologie wird der Primitive, der diese Paradiese bewohnt, als Vertreter einer frühen, kindhaften Periode der Entwicklung menschlichen Bewußtseins verstanden. Angesichts des Glücks, das diese Stufe des Denkens im Vergleich zur selbstquälerischen Realität des als »erwachsen« betrachteten Denkens in der zeitgenössischen Zivilisation zu schenken vermag, kommt äußerlichen Annehmlichkeiten – wie dem ewig frühlingshaften Klima und der nahrungspendenden Natur, mit der Lockerung des moralischen Diktats der Kirche auch der Liebesfreiheit – immer weniger Bedeutung zu. Was bleibt, ist der Wunsch, hinter eine gewisse Stufe in der Entwicklung des Denkens bzw. der Erkenntnis zurückzugelangen, und damit ein anderer Aspekt des Paradiesbildes: der bei Petronius eher an den Rand gedrängte Gedanke, daß dieses Paradies eben um der Erkenntnis willen verwirkt worden ist. Das aber ist der grundlegende Gedanke aus der biblischen Paradieserzählung, und er ließe sich schon in so manchem arkadischen Paradies feststellen: nicht umsonst definieren sich die Bewohner von Tassos Arkadien (das in seinem *Aminta* auch schon nicht mehr in Arkadien, sondern bei Ferrara liegt), als »rozzi«, was man in diesem Zusammenhang wohl am ehesten mit »unbehauen«, »naturbelassen« wiedergeben muß. Diese enge Verbindung zur Natur ist eine weitere Eigentümlichkeit literarischer Paradiesvorstellungen; es ist interessant zu beobachten, daß sie sich in der historischen Entwicklung radikalisiert, anstatt sich den modernen technischen Möglichkeiten der Phantasie anzupassen: lange vor Beginn der ökologischen Welle sind die Annehmlichkeiten verllorener Paradiese stets natürlich, nie bieten sie auch nur den für einen Durchschnittshaushalt unverzichtbar scheinenden technischen Komfort. Man kann also wohl annehmen, daß diese äußere Regression in die unberührte, aber gastfreundliche

Natur der inneren in die »naturbelassene« Stufe des Geistes vor der Erkenntnis korrespondiert, die immer stärker in den Vordergrund tritt.

Natürlich ist der Gedanke einer Rückkehr in eine ursprüngliche Naivität vor der Erkenntnis ebenso unrealisierbar wie Uterus-Regressionsphantasien; aber eben diese Nicht-Vollziehbarkeit macht seinen literarischen Reiz aus. Ist ein Stadium vor der Erkenntnis nicht erreichbar, so ist doch wohl eines *jenseits* der Erkenntnis darstellbar,⁹⁷ ja zumindest evozierbar, und in diesem Bestreben liegt eine Ursache für die im vorangegangenen Abschnitt dargestellte Parallele der uns hier interessierenden literarischen Denkfigur. Darüber hinaus aber sucht man den Garten dieses naturbelassenen Bewußtseins – wie auch Petriconi schon gezeigt hat – immer näher an die eigene Welt heranzubringen: Aus einer poetischen Landschaft wird eine reale, die zwar weit entfernt und vielleicht selbst schon von der Zivilisation verdorben ist, aber doch auf den Karten aufgesucht werden kann. Die Stufe des ursprünglichen Bewußtseins wird in einer Identifikationsfigur verkörpert, die sich – *mutatis mutandis* – mit dem Typus des *Bon Sauvage* aus dem 18. Jahrhundert vergleichen läßt: Wie dieser ist sie ein Konstrukt der »Zivilisierten«, das einer Projektion ihrer utopischen Veränderungswünsche entspricht.

In der Folge will ich deshalb versuchen, die wesentlichen Inhalte des gesuchten Paradieses darzustellen, indem ich überlieferte Vorstellungen vom *Guten Wilden* mit späteren Erkenntnissen der beginnenden Ethnologie und Anthropologie konfrontiere und daraus einige Kategorien des mythischen Bewußtseins entwickle.

2. Die Paradiesbewohner: Primitive, Gute Wilde und Schamanen

Arthur Lovejoy und George Boas stellen ihrer beeindruckenden Materialsammlung *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*⁹⁸ ein ebenso beeindruckendes Schema aller denkmöglichen Arten der von ihnen »Primitivism« genannten Denkfigur voran. Zunächst wird grundlegend zwischen »Chronological Primitivism« (entsprechend eher unserem Goldenen Zeitalter) und »Cultural Primitivism« (Arkadien, Gute Wilde) unterschieden. Innerhalb des zweiten Begriffs erfolgt eine interessante Unterteilung in »soft« und »hard primitivism«: ersterer entspricht wohl eher den Bewohnern irdischer Paradiese oder Arkadiens, letzterer den »Guten Wilden« der Antike, das heißt also den Skythen bzw. Germanen, die für ihre abgehärtete, unkomplizierte Lebensweise gelobt und von »Verfechtern einer Verzichts-Ethik« als Kontrastbilder einer allzu verfeinerten, dekadenten Gesellschaft gegenübergestellt wurden.⁹⁹ In beiden Fällen je-

doch erscheint dieses Lob der »Guten Wilden« bzw. »Primitiven« auf deren »naturgemäßes« Leben gegründet – was Lovejoy und Boas dazu veranlaßt, allein neun verschiedene Hauptverwendungen des Begriffs Natur anzuführen, den auch ich als Kennzeichen der literarischen Paradiesvorstellungen genannt habe. Natur als ideologischer Begriff im Gegensatz zur korrupten Zivilisation kennzeichnet das Bild des »Guten Wilden« auch in dem Moment, da Europa plötzlich mit einer neuartigen realen Inkarnation seiner Idealvorstellung konfrontiert wird: »Der sogenannte *Wilde* wurde, noch ehe man ihn entdeckte, erfunden«, schreibt Giuseppe Cocchiara;¹⁰⁰ aber diese Erfindung ist wohl nicht – wie er meint – das Werk der beginnenden Ethnographie oder gar erst der Philosophie des 18. Jahrhunderts, sie ergibt sich vielmehr aus den vorgeformten Topoi des Guten Wilden der Antike im Zusammenhang mit den Tugenden des Goldenen Zeitalters, wie sie in der Ideallandschaft Arkadien seit dem 15. Jahrhundert immer wieder dargestellt worden sind.

Schon Montaigne, der gewöhnlich als Ursprung der neueren und spezifisch der französischen Tradition der Vorstellung vom *Bon Sauvage* genannt wird, rekurriert – wie stets in den *Essais* – auf die Philosophie der Antike und daher auch auf Vergleiche mit den »Primitiven« der Griechen, den Skythen; er bedauert in dem Essai *Les cannibales*, daß Platon und Lykurg die amerikanischen Eingeborenen nicht gekannt hätten, deren Lebensweise ihm (aufgrund der Vermittlung durch den Reisebericht von Jean de Léry¹⁰¹) als Höhepunkt des Traums vom *Goldenen Zeitalter* erscheint:

»... Denn was wir bei diesen Völkern in der Wirklichkeit erleben, ist mehr als alle Bilder, die die Dichter sich ausgemalt haben, um damit die Vorstellung vom goldenen Zeitalter auszuschnitten, und als alle Utopien von Menschenglück, ja mehr, als in den Konstruktionen und sogar in den Wunschbildern der Philosophie enthalten ist: kein Dichter und kein Philosoph hat eine so reine und einfache Natürlichkeit [»une naïveté si pure et simple«] ausdenken können, wie wir sie hier verwirklicht sehen.«¹⁰²

In der enthusiastischen Beschreibung Montaignes stechen immer wieder die Epitheta »pureté« und »naïveté« heraus, die selbstverständlich ihrerseits auf die Natur gegründet werden; diese Natur würde durch die Kunst und Künstlichkeit (»art« et »artifice«) des Menschen verdorben: »Die Kunst zeigt sich eben doch unserer großen und mächtigen Mutter der Natur nicht überlegen.« Und bei Montaigne findet sich auch bereits die Verwendung des *Bon Sauvage* als Gegenentwurf zur eigenen Zivilisation, deren Barbarei er gerade gegenüber dem Bild der amerikanischen »Wilden« herausstreicht: »Wir können die Wilden also Barbaren nennen, wenn wir ihr Vorgehen von der Vernunft aus beurteilen, aber nicht, wenn wir sie mit uns vergleichen; denn wir sind in vieler Beziehung bar-

barischer.« So bezeichnet Montaigne schließlich die absolute Ursprünglichkeit seiner *Sauvages* mit einem Seneca-Zitat: »viri a diis recentes.«¹⁰³ Dies wird von Rousseau in seinem *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1754), korrigiert: nicht der ganz ursprüngliche, als Einzelgänger ohne jede soziale Anlage vorgestellte Wilde scheint Rousseau dem Typus des im »Goldenen Zeitalter« lebenden natürlichen Menschen zu entsprechen, sondern vielmehr ein bescheidener Anfangszustand der Entwicklung, der in etwa dem Neolithikum gleichgesetzt werden könnte: ein rudimentärer Familienverband, Eigentum an einfachen Hütten, aber nur an den unmittelbaren Produkten der eigenen Arbeit.

»... dennoch mußte diese Periode der Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, da sie die richtige Mitte zwischen der Lässigkeit des primitiven Zustandes und der ungestümen Aktivität unserer Selbstsucht hielt, die glücklichste und dauerhafteste Epoche werden. (...) Je mehr man darüber nachdenkt, desto klarer wird einem, daß dieser Zustand (...) der beste für den Menschen war, und daß er ihn nur infolge irgendeines verhängnisvollen Zufalls verlassen konnte, der zum Wohle aller besser niemals hätte eintreten sollen.«¹⁰⁴

Für diesen »verhängnisvollen Zufall« sorgen die Erfindung von Metallbearbeitung und Ackerbau, und ihr Ausdruck ist die arbeitsteilige Gesellschaft, die auch bei Rousseau schon den Ursprung der Selbst- und Naturentfremdung des Menschen darstellt, die er jedoch bei den »Wilden Amerikas«, mangels an Eisenbearbeitung und Weizenanbau, nicht anzutreffen meint. Daß dies bezüglich der amerikanischen Ureinwohner und der Hochkulturen des Kontinentes nur teilweise zutrifft, ist heute wohl belanglos. Es ist jedoch interessant, daß ein strukturalistischer Anthropologe wie Lévi-Strauss den Rousseauschen Entwurf nicht als Kulturvergleich, sondern als »experimentelles«, also keiner realen Gesellschaft entsprechendes Bild auffaßt, in dem der »kleinste gemeinsame Nenner« menschlicher Gesellschaften verwirklicht wäre und aus dem sich daher »die unerschütterlichen Grundlagen der menschlichen Gesellschaft« ableiten ließen.¹⁰⁵ Daß Rousseaus Zeit diese Prägung des natürlich-guten Wilden nicht als ethnologisches Gedankenexperiment, sondern als – wenngleich mythisierte – Realität empfand, beweist das häufige Phänomen der Zivilisationsflucht in den Kolonien¹⁰⁶ ebenso wie die literarische Mode des »Bon Sauvage« in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der französischen Romantik (etwa bei Chateaubriand), unterbrochen erst durch den bedingungslosen Fortschritts- und Zivilisationsglauben des Naturalismus. Der »sauvage« wird gerade im 18. Jahrhundert zu der »Idealgestalt, auf die sich aller Glückshunger der Zeit wirft«.¹⁰⁷

Selbst dann, wenn die realen Naturvölker dem postulierten neolithischen Idealzustand noch näher stehen als die Völker Amerikas – wie im

Fall der im Gefolge von Bougainvilles Reisebericht zum neuen irdischen Paradies erhobenen Insel Tahiti –, wird deutlich, daß diese realen »Paradiese« durch die Berührung mit der korrumpierten Zivilisation selbst korrumpiert werden: Die Prophezeiungen eines alten Tahitianers an seine Landsleute in Diderots *Supplément au voyage de Bougainville* sprechen hier eine deutliche Sprache: »Eines Tages werdet ihr unter ihnen dienen, ebenso verdorben, niedrig und unglücklich wie sie.«¹⁰⁸ So dient das Bild des »Guten Wilden« weniger als reales Vorbild, sondern viel eher als Ausgangspunkt und Inkarnation utopischer Entwürfe; auch der *Supplément* ist, wie Hans Hinterhäuser überzeugend nachgewiesen hat, als Utopie und nicht als simple »Idealisierung des natürlichen Menschen« – wie Lévi-Strauss meint – zu verstehen.¹⁰⁹ Hans-Joachim Mähl hat in seiner ausgezeichnet dokumentierten Studie zur »Idee des Goldenen Zeitalters« nachgewiesen, wie Idealraum Arkadien, Idealzeit »Goldenes Zeitalter«, verkörpert in der Idealfigur des Hirten und später des »Guten Wilden«, und schließlich die utopistische Tradition des Chiliasmus in der deutschen Frühromantik zusammenlaufen. Schon zu Ende des 18. Jahrhunderts sieht François Hemsterhuis die Möglichkeit, durch die Erschöpfung der Möglichkeiten der bei Rousseau für den »Sündenfall« aus dem Naturzustand verantwortlichen »perfectibilité« des Menschen zu einer Umkehr zu gelangen:

»Sobald die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, die in seiner Natur keine Grenzen hat, endlich solche Grenzen in der Unvollkommenheit und der kleinen Zahl seiner Organe als Erdenbewohner finden wird, wird der Mensch umkehren, er wird die absurden Irrtümer seines ungeordneten Fortschritts korrigieren, und man wird erneut auf diesem Planeten ein goldenes Zeitalter erleben, das dem der Dichter unendlich hoch überlegen sein wird.«¹¹⁰

In Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1797 findet sich dann sowohl die gewohnte Kontraststellung Natur – Kultur (Zivilisation, Kunst) als auch die Idee, auf einer höheren Ebene zu diesem Naturzustand zurückzugelangen:¹¹¹ Als Bewahrer des vagen Begriffes Natur setzt er natürlich die Dichter ein, die entweder »Natur sind« (dann gehören sie der naiven Dichtung an) oder »die Natur suchen« (dann sind sie unter die sentimentalische Dichtung einzuordnen).¹¹² Es kann nach den Ergebnissen von Mähls Untersuchung kein Zweifel darüber bestehen, daß die Frühromantiker und vor allem Novalis eben eine solche zukunfts-gewandte Rückkehr zur Natur durch die Poesie als »Universalwissenschaft« angestrebt haben,¹¹³ wobei sich auch bei ihnen, wenngleich in abgeschwächter Form, der Mythos des Guten Wilden nachweisen läßt.¹¹⁴ Freilich erfolgt dieser Versuch noch innerhalb der europäischen Kulturtradition; es kann noch einmal der Versuch einer

Synthese der Traditionen von Vernunft, Religion und Kunst unternommen werden; später jedoch, nach dem Intervall der naturalistischen Fortschrittsideologie und nach dem völligen Zerfall der religiösen Basis, den Nietzsches Philosophie feststellt, bleibt zwar die Denkfigur »durch die Kultur zurück zur Natur«, nicht aber die Idee einer Synthese unvereinbar gewordener Bereiche des abendländischen Denkens erhalten. Es ist daher nicht verwunderlich, daß die literarische Figur des »Guten Wilden« in unserem Jahrhundert nur noch in satirischer Absicht und bei eher skurrilen Autoren auftritt: so in Hans Paasches *Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland* (1912) und Erich Scheurmanns erstaunlich langlebiger Mystifikation¹¹⁵ *Der Papalagi – Die Reden des Südseehäuptlings Tuiaivii aus Tiavea* von 1920. Daneben findet eine andere Aktualisierung des Grundmusters statt, die sich nicht mehr mit äußerem Lebensstil und sozialer Organisation der »Wilden« im Vergleich mit der zivilisatorischen Lebensweise auseinandersetzt, sondern Elemente der ihnen zugeschriebenen Bewußtseinsform in die literarische Darstellung übernimmt. Dieser »bewußte Primitivismus« manifestiert sich zunächst in der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende.¹¹⁶ Er fällt mit der Krise des Alleinherrschaftsanspruchs der (natur-)wissenschaftlichen Vernunft zu Ende des 19. Jahrhunderts zusammen; zugleich ist er Symptom der tiefen allgemeinen Bewußtseinskrise, die unser Jahrhundert einleitet. Angesichts des »Bankrotts« der Werte Vernunft und Fortschritt tritt eine a-rationale Strömung für einen Neubeginn aus der Kraft der »vor-rationalen«, der »primitiven« Kulturen ein – das zeigt sich im »art nègre« ebenso wie in der Musik Strawinskys oder der Jazz-Begeisterung der 20er Jahre und schließlich in den in der Folge besprochenen literarischen Bewegungen. Freilich ist dieser »Primitivismus« trotz Anregung durch die sich entwickelnde Anthropologie und Ethnologie keine getreue Imitation tatsächlich bestehender außereuropäischer Kulturen, sondern – in Michael Bells Formulierung – »a projection by the civilized sensibility of an inverted image of the self.«¹¹⁷ Dabei tritt die »primitive« Bewußtseinsform an jene Stelle, die bei Novalis noch das christlich-religiöse Erbe ausfüllt; aus diesem Grunde auch steht die Beschreibung innerer Erfahrung, oft im Zusammenhang mit dem Schamanismus und verwandten Erscheinungen, im Mittelpunkt. Der einfache »Gute Wilde« wandelt sich also in seiner modernen Ausprägung bisweilen zum Mittler zwischen der inauthentisch gewordenen Alltagswelt und der bedeutungstragenden Welt des »Anderen« – kein Wunder, daß Julio Cortázar die Rolle des Dichters, der an diesem »wildem Denken« partizipiert, mit der des Schamanen vergleicht.¹¹⁸

Die Inhalte dieses magischen, mythischen, primitiven oder wilden Bewußtseins sind, wie schon die vorhergehende Begriffsdiskussion gezeigt hat, zwischen Soziologen, Anthropologen, Ethnologen und Religions-

wissenschaftlern überaus strittig. Aber hier geht es nicht um eine möglichst genaue und vollständige wissenschaftliche Beschreibung dieser Bewußtseinsstufe, sondern nur um die Darstellung einiger Aspekte derselben, die in den Bereich der Literatur übernommen wurden. Deshalb können wir Theorien heranziehen, die in den genannten Einzelwissenschaften heute als überholt gelten, wenn einzelne Ideen daraus für die Literatur fruchtbar geworden sind – wie z. B. im Falle Lévy-Bruhls, dessen (ohnedies von ihm nicht so starr gedachte) Trennung in prälogisches und logisches Bewußtsein von der späteren Ethnologie zwar bestritten, von zahlreichen europäischen und lateinamerikanischen Autoren aber rezipiert und in ihrer Poetik bzw. ihrem literarischen Werk verarbeitet wurde.

3. Das Innere des Paradieses: Aspekte mythischen Bewußtseins

In der Nachfolge von Michael Bell¹¹⁹ bestimmt Klaus Börner in seiner Studie *Auf der Suche nach dem irdischen Paradies* das in der Literatur seit der Romantik »immer wieder in besonderer Weise auftretende« »sogenannte primitive Bewußtsein« (das unserem »mythischen« Denken entspricht) durch drei zentrale Aspekte: »Animismus, Naturreligion und Ritus«. ¹²⁰ Diese teilweise deckungsgleichen und nicht sehr klar definierten Kategorien scheinen mir einer Konkretisation zu bedürfen, die wohl nur durch Heranziehung der Ergebnisse von Religionswissenschaft, Ethnologie und Anthropologie erfolgen kann. Dabei stößt man auf die Problematik, daß das Bestehen einer eigenständigen, vom logischen Bewußtsein deutlich geschiedenen mythischen Denkform immer wieder angezweifelt worden ist – am spektakulärsten vielleicht von Claude Lévi-Strauss, der meint, das »wilde Denken« arbeite »mit den Mitteln der Vernunft und nicht der Affektivität, mit Hilfe von Unterscheidungen und Gegensätzen und nicht durch Verschmelzung und Partizipation« ¹²¹ – zugleich muß er aber auch feststellen, daß es mit denselben Mitteln eben *anders* arbeitet als das logisch-wissenschaftliche Denken. Andererseits hat auch der Autor, gegen den Lévi-Strauss in der zitierten Aussage polemisiert – Lucien Lévy-Bruhl – in seinen nachgelassenen *Carnets* von 1938/39 seine ursprünglich scharfe Trennung von prälogischem und logischem Denken in Richtung auf eine Koexistenz beider Bewußtseinsformen relativiert:

»Es gibt nicht eine primitive Denkform, die sich von der anderen durch zwei ausschließlich ihr vorbehaltene Eigenschaften (mystisches und prälogisches Den-

ken) unterschiede. Es gibt bei den »Primitiven« nur ein stärker ausgeprägtes und leichter zu beobachtendes mystisches Denken als in unseren Gesellschaften, diese Denkform ist jedoch in jedem menschlichen Geist anzutreffen.«¹²²

In ähnlicher Form räumt Lévi-Strauss (in Auseinandersetzung mit Comte) ein, daß »domestiziertes« und »wildes« Denken nebeneinander bestehen und behält dabei dem wilden Denken sogar bestimmte privilegierte Reservate vor: eines davon sei – wie schon in der deutschen Romantik postuliert – die Kunst, der in unserer Denkwelt der »Status eines Naturparks« zukomme.¹²³ Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß gerade im Bereich der Kunst angesichts der Bewußtseinskrise der Jahrhundertwende dieses wilde, magisch-mythische Denken, das aus dem allgemeinen Bewußtsein »verdrängt«¹²⁴ worden war, wieder auftaucht. Einer der Ausgangspunkte dafür ist, wie wir später sehen werden, die »Sprachkrise« dieser Epoche; deshalb soll das mythische Denken hier zunächst unter dem Gesichtspunkt seiner sprachlich-begrifflichen Form betrachtet werden.

Die Sprache im mythischen Bewußtsein

In den Mutmaßungen über das Entstehen der Sprache, die Jean-Jacques Rousseau in seine im vorhergehenden Kapitel ausführlich dargestellte Beschreibung des Naturzustandes einfließen läßt, stellt er fest, die erste Sprache könne eigentlich nur aus Eigennamen bestanden haben, weil den *Sauvages* zunächst jede Abstraktionsfähigkeit fehlte:

»Jeder Allgemeinbegriff ist rein verstandesmäßig. Sobald sich die Einbildungskraft nur im geringsten einmischt, wird dieser Begriff sofort Einzelvorstellung. (. . .) Wenn dennoch die Sprachstifter nur den Vorstellungen, die sie schon hatten, Namen geben konnten, so ergibt sich daraus, daß die ersten Substantive nie etwas anderes als Eigennamen sein konnten.«¹²⁵

Claude Lévi-Strauss, der Rousseau in *Tristes Tropiques* seinen Lehrer, seinen Bruder und großen Meister nennt,¹²⁶ polemisiert in seiner Studie über *Das wilde Denken* allerdings gerade gegen diesen, in Rousseaus Nachfolge sehr weitverbreiteten Gedanken, der unterstellen würde, »Wilde« wären des abstrakten Denkens unfähig. Lévi-Strauss hebt demgegenüber den starken klassifikatorischen Impuls dieser Denkart hervor, bei der nur die Klassifikationskriterien vom logischen Standpunkt aus weitgehend arbiträr erscheinen und überaus wandelbar seien, weil »das Denken im wilden Zustand« »sich von dem zwecks Erreichung eines Ertrags kultivierten oder domestizierten Denken unterscheidet.«¹²⁷ Das Problem der Allgemeinbegriffe, das gerade für unsere Fragestellung von

entscheidender Bedeutung ist, hat auch Lucien Lévy-Bruhl behandelt. In seinen nachgelassenen *Carnets*, findet sich eine vermittelnde Position, in der den »Primitiven« begriffliches Denken zwar nicht abgesprochen, aber der Terminus »Begriff« ein wenig relativiert wird:

»Das Denken der Primitiven ist nicht begrifflich wie das unsere, das heißt: (. . .) Während für uns die Begriffe starre Rahmen darstellen, in die die von uns wahrgenommene, uns umgebende Wirklichkeit notwendigerweise passen muß, um deren Erkenntnis in ihren stabilen Aspekten wir uns bemühen müssen, damit wir sie so gut wie möglich beherrschen können, setzen die Begriffe der primitiven Denkweise und die Formen, die sie ausdrücken, der eigenen Wandelbarkeit keinen Widerstand entgegen, solange es sich um mystische Erfahrung handelt.«¹²⁸

Die Betonung liegt also auf einer größeren Flexibilität und Wandelbarkeit (»fluidité«) der Begriffe, die sich daher auch einer ebenfalls als wandelbar empfundenen Realität besser anpassen können, wie sie dem *mythischen* Bewußtsein entspricht (der Herausgeber der *Carnets*, Maurice Leenhardt, schlägt selbst – ganz im Sinne unserer obigen Ausführungen zu den Begriffen mythisch/mystisch – vor, statt »mystique« besser »mythique« oder allenfalls »magique« zu sagen¹²⁹). Wenn zugleich Lévi-Strauss das »wilde Denken« als »ein System von Begriffen« beschreibt, »die in Bildern verdichtet sind«, ¹³⁰ so wird damit auch der wesentlich konkrete, bildhafte Charakter der verwendeten Begriffe unterstrichen. Es ist also klar, daß auch mythisches Sprechen anders aussehen muß als die sprachliche Kommunikation in logischer Begriffssprache. Daraus läßt sich die Möglichkeit ableiten, das Mythische auf sprachlicher Ebene als poetologische Kategorie dingfest zu machen, die gerade angesichts einer immer mehr als unzureichend empfundenen logischen Begriffssprache neue Bereiche der Wirklichkeitserfassung erschließen kann. Dazu gehört, wie sich etwa an Cortázars *Para una poética* zeigen läßt, ¹³¹ die Umdeutung der Metapher zur vollständigen Identität von Bild- und Referenzbegriff, also zur (mythologischen) Metamorphose, oder, noch weiter, zur Durchbrechung des Identitätsprinzips in der mythischen Gleichzeitigkeit zweier einander ausschließender Seinsformen. Besonders deutlich werden diese sprachlichen Besonderheiten in den Versuchen moderner *Mythopoiesis*, in denen der Tonfall mythischer Erzählungen nachzuahmen gesucht wird (etwa bei St.-John Perse oder M. A. Asturias).

Die Kantischen »Prinzipien der Erkenntnis a priori« im mythischen Denken: der mythische Raum- und Zeitbegriff

Sowohl der Neokantianer Ernst Cassirer wie auch Lévy-Bruhl, der ebenfalls ursprünglich Kantianer war,¹³² schenken der Transformation der Kantischen »Prinzipien der Erkenntnis a priori« im mythischen Bewußtsein besonderes Augenmerk: Tatsächlich sind Raum und Zeit in dieser Bewußtseinsform nicht mit unseren Auffassungen von Raum und Zeit identisch. Cassirer prägt bezüglich des Raumes die kurze Formel: »Im Gegensatz zu dem *Funktionsraum* der reinen Mathematik erweist sich der Raum des Mythos durchaus als *Strukturraum*.« Das bedeutet, daß dieser Raum nicht aus verschiedenen Elementen aufgebaut ist, sondern in jedem seiner Teile stets die ursprüngliche Einheit bewahrt: »So weit wir auch die Teilung fortsetzen mögen, so finden wir doch in jedem Teile die Form, die Struktur des Ganzen wieder.«¹³³ Daraus ergibt sich dann auch das für das mythische Denken allgemein kennzeichnende und bei Cassirer ebenso wie bei Lévy-Bruhl, Eliade und anderen immer wieder betonte Gesetz des *pars pro toto*, wobei es sich »keineswegs um eine bloße Stellvertretung, sondern um eine reale Bestimmung« handelt (Cassirer, 65). Darüber hinaus ist der Raum strikt gegliedert und affektiv besetzt: Lévy-Bruhl berichtet von einer »parenté du lieu«, die der »Primitive« empfindet, und deren Substrat wir wohl noch in unserem Jahrhundert in gewissen Ideologien der Heimerde wiederfinden (zusammen mit der Gliederung in heilige und profane Sektoren des Raumes etwa in Maurice Barrès' Roman *La Colline inspirée* von 1913).¹³⁴ Vor allem aber ist der Zwang zu einer eindeutigen Lokalisierung im Raum aufgehoben. Lévy-Bruhl verweist darauf, daß im Gegensatz zu unserer Geometrie, die jedem Ding einen bestimmten Ort zuweist, für den im mythischen Bewußtsein lebenden Menschen durchaus eine *bi-* oder gar *multi-présence* von Dingen und Lebewesen denkbar ist: »Im Lauf der eigenen Existenz hat jeder ständig die Erfahrung einer aktiven Teilhabe mit Wesen, von denen er räumlich getrennt ist. Er findet daher gar nichts Seltsames an der Bi-Präsenz.«¹³⁵ Diese Relativität – reproduziert auch im schamanistischen Flug durch die Welt, während der Körper in Trance am selben Ort verbleibt¹³⁶ – drückt sich zum Beispiel in der von Lévy-Bruhl mehrfach kommentierten Erzählung des Missionars Grubb aus: Ein Eingeborener hat Grubb im Traum Früchte von seinem Feld stehlen gesehen. Grubb verteidigt sich mit dem Hinweis darauf, er wäre zur Zeit des Diebstahls auf einer 150 Meilen entfernten Insel gewesen. Der Eingeborene bestreitet das nicht, hält aber trotzdem an seiner Meinung fest, Grubb wäre für den Diebstahl verantwortlich. Natürlich spricht das für den – gleichfalls als Charakteristikum mythischen Bewußtseins festgestellten – fließenden

Übergang zwischen Traum und Wirklichkeit in dem Denken des Eingeborenen (»Was der Traum enthüllt, ist wahr: nichts vermag gegen diese Gewißheit aufzukommen.«).¹³⁷ Zudem aber zeigt es die starke Flexibilität der Raumstruktur, innerhalb derer jederzeit objektiv-logisch unmögliche Übergänge und Korrespondenzen durchführbar sind. Literarische Beispiele für solche Übergänge, wie auch für die Bi-Präsenz einzelner Menschen finden sich überall dort, wo mythisches Denken die Erzählperspektive bestimmt, vor allem im lateinamerikanischen *Realismo mágico* und in der argentinischen *literatura fantástica*.

Auch bezüglich der Zeit läßt sich eine Relativierung der objektiven Kategorie feststellen. Wie schon beim Raum, sieht Cassirer auch hier sein »Gesetz der Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder im mythischen Denken«; angewandt auf das mythische Zeitbewußtsein, bewirke dieses Gesetz, daß »die Scheidung der Zeit in scharf gesonderte Stufen, in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« »nivelliert« wird, »ja zuletzt in reine Identität umschlägt« (Cassirer, 82 ff, 136 f.). Daraus ergibt sich, daß die lineare Abfolge der Zeit keineswegs mehr bindenden Charakter haben kann: eines der Merkmale magischer Erfahrung ist eben die Relativität der Zeit, so daß »Zeit nach Maßgabe der Stärke des Bewußtseins rückläufig oder vorgreifend durchmessen werden kann.«¹³⁸ In exemplarischer Weise hat das Alejo Carpentier in seiner Erzählung *Viaje a la semilla* ausgestaltet. Der mythische Zeitbegriff nähert sich jener Aufhebung der Zeit in einer ununterbrochenen Gegenwart an, die für die irdischen Paradiese und für das Arkadien des Goldenen Zeitalters typisch ist. Eine gänzliche Aufhebung der Zeit findet allerdings nur dann statt, wenn auch der »Primitive« in sein »Goldenes Zeitalter« zurückkehrt: Nur durch eine Rückkehr in das Zeitalter der mythischen Ahnen – in *illud tempus*, wie es Eliade nennt – kann dieser Zustand erreicht werden. Freilich ereignet sich eine solche Rückkehr eben in zahlreichen Riten und in der schamanistischen Sitzung: Der Schamane befindet sich während des Trancezustands *in illo tempore*, und im Vollzug der rituellen Handlung, die einer Handlung der Vorzeit entspricht, wird aus dem Nachvollzug des Musters ein Mitvollzug, d. h. die Vorzeit wird gegenwärtig. Deshalb ist die Gliederung der Zeit im mythischen Bewußtsein auch nicht einem linearen Ablauf, sondern einem gewissen zyklischen Rhythmus unterworfen, wie ihn Eliade vor allem in seinem *Mythos der ewigen Wiederkehr*¹³⁹ darstellt – ein Rhythmus, der tatsächlich erst mit der Überwindung der reinen Ackerbaukultur aufgegeben wird. Dieses Element eines rituellen Nachvollzugs der Handlungen der mythischen Urzeit ist vor allem in jenen Werken der modernen Literatur verwirklicht, die auch in Sprache und Form mythische Gestaltung anstreben – wie etwa in St. John-Perses Gedichten oder in den Romanen und Erzählungen von Miguel Angel Asturias.

Eine solche Relativierung der Zeit- und Raumkategorien unseres logisch-rationalen Denkens durch das Denken der »Primitiven« ist in den 30er- und 40er Jahren noch in einem anderen Wissenschaftszweig herausgestellt worden: im Sapir-Whorf-Theorem der Linguistik, für das wiederum in erster Linie der amerikanische Indianer als Gegenfigur zu dem Weltbild dient, das Whorfs SAE (Standard Average European) zugrunde liegt.¹⁴⁰ Wenngleich manche Details von Whorfs Aussagen über die Indiansprachen mittlerweile falsifiziert worden sind, ist die linguistische Diskussion über das von Whorf postulierte »sprachliche Relativitätsprinzip« (das zugleich eines des Denkens wäre) keineswegs abgeschlossen und wirkt auch heute noch weiter in die Nachbardisziplinen hinein.¹⁴¹

Möglichkeit und Notwendigkeit: Aspekte mythischer Kausalität

Die erste Folgerung bezüglich der Kausalität, die sich aus den Ausführungen zum Zeitbegriff ergibt, ist natürlich eine Relativierung: Wenn der zeitliche Ablauf umkehrbar ist, muß es auch die Ursache-Wirkungsrelation sein, das heißt Ursache und Wirkung werden gegeneinander austauschbar bzw. verschmelzen miteinander. Somit ist »die mechanische Kausalität aufgehoben«.¹⁴² Das bedeutet aber gerade nicht einen Verzicht auf Erklärung durch eine hinreichende Ursache: Cassirer und Lévy-Bruhl stellen übereinstimmend ein unbedingtes Bedürfnis nach kausaler Erklärung im mythischen Denken fest.¹⁴³ Nur die Art der Erklärung ist verschieden: versucht das »reine Erkenntnisbewußtsein« »das individuelle Geschehen in Raum und Zeit als Spezialfall eines allgemeinen Gesetzes zu begreifen« (Cassirer, 36) so fragt das mythische Bewußtsein nach einer besonderen, einzelnen und einmaligen Ursache. Oder, wie Lévy-Bruhl, weiter entwickelt, es kennt zwei Arten der Kausalität: eine, die *intra naturam* gelte, und eine, die dem Bereich des Übernatürlichen zugeordnet sei. So würde der »Primitive« zwar auch durchaus die Gültigkeit der ihm bekannten Naturgesetze annehmen; aber neben dieser »normalen Erfahrung« bestünde eben die »*expérience mystique*«, in der die Naturgesetze außer Kraft träten;¹⁴⁴ neben der (meist unwichtigen) *causa secunda*, die das *Wie* des Geschehens bestimmt, müsse es eine individuelle, einmalige *causa prima* geben, die das eigentliche *Warum* des Geschehens bestimmt: »Eine *causa prima* genügt zum Handeln, und es ist müßig, sich vorzustellen, wie sie das bewirkt.«¹⁴⁵ Daraus ergibt sich natürlich, daß die Ursache keine analytisch nachweisbare Beziehung zur Wirkung aufweisen muß, da das *Wie* gewöhnlich nicht Gegenstand des Erklärungsinteresses ist. So kann »jede Berührung in Raum und Zeit unmittelbar als ein Verhältnis von Ursache und Wirkung genommen wer-

den« und das Prinzip der Nähe *iuxta hoc, ergo propter hoc* zur Erklärung von Kausalzusammenhängen dienen.¹⁴⁶

Somit stellt sich die mythische Variante des Kausalitätsprinzips als eine Kausalität der Notwendigkeit dar: Da jeglicher Zufall ausgeschlossen ist, muß jedes Geschehen notwendigerweise eine *Ur-Sache* (im Sinne von *causa prima*) haben, die sich ebenso notwendigerweise in der Realität durchsetzt, ohne daß die reale Möglichkeit dieses Wirkens von Bedeutung wäre, da die Erklärung stets nur auf das *Warum*, nicht aber auf das *Wie* der Wirkung zielt. Um aber den Wirkungszusammenhang dieser mythischen Kausalität besser zu verstehen, ist es unerlässlich, nun noch die dem mythischen Denken eigene Art des Subjektbewußtseins zu betrachten.

Das Paradieserlebnis: »Participation« und kosmische Einheit

Die Grundlage für eine solche, durch »causes secondes« (d. h. einen logischen Kausalnexus) nicht erklärbare Fernwirkung einer Primärursache sieht Lévy-Bruhl in der von ihm als Prinzip der mythischen Welt angenommenen »participation«, d. h. der universellen Teilhabe aller Einzelwesen und -dinge an einem einheitlich gedachten Kosmos. Georges Gusdorf drückt das so aus: »Das In-der-Welt-Sein wird also wirklich als ein *In-der-Welt* ohne genauere Lokalisierung, ohne notwendiges Verbundensein mit einem Körper erlebt, der dafür eine absolute Bestimmung festlegen würde.«¹⁴⁷ Diese Teilhabe bedeutet einerseits für das Individuum einen – wenigstens körperlichen – Ich-Verlust. Das Ich ist nun nicht mehr im Körper lokalisiert, aber auch nicht auf diesen beschränkt: es kann sich im Sinne der ekstatischen *unio mystica* in der Welt ausbreiten;¹⁴⁸ andererseits können daher auch auf den eigenen Körper ganz fremde Mächte einwirken, da er nicht vom Zusammenhang des (Makro-)Kosmos und des Mikrokosmos in Gestalt des Stammes bzw. der Sippe zu trennen ist. Lévy-Bruhls Schüler Maurice Leenhardt verdeutlicht diesen Sachverhalt am Beispiel einer Anekdote, in der ein französischer Missionar auf die Frage, was die Europäer den Eingeborenen Neues gebracht hätten, von einem alten Kaledonier die Antwort erhält: »Was ihr uns gebracht habt, das ist der Körper.«¹⁴⁹ Eine genaue Untersuchung dieser fließenden Übergänge zwischen Individuum und es umschließender Welt hat Lévy-Bruhl in seiner *Seele des Primitiven* (*L'âme primitive*) unternommen und einige daraus resultierende Erscheinungen genauer bezeichnet: zunächst die sich aus dem Grundsatz des *pars pro toto* ergebende Ausdehnung der Persönlichkeit auf die »appartenances«, das sind etwa abgeschnittene Haare und Nägel, Exkreme, Fußspuren, Bilder oder der Schatten; dann das aus dem gleichen Grundsatz resultie-

rende Verständnis des Menschen als bloßes Element seiner Gruppe bzw. seines Totem-Clans: »... Sicher gibt es Individuen (...), aber so, wie es Finger und Zehen gibt, die einen Teil der Hand oder des Fußes bilden, die ihrerseits wieder Teil des Menschen sind, welcher seinerseits Teil der Gruppe ist, die ihrerseits – und vor allem – Teil des Totem-Wesens ist.«¹⁵⁰ Kraft der »participation« und der Besonderheit von Raum- und Zeitstruktur erklärt sich auch das Phänomen der Mehrfachpräsenz des Individuums, sei es in seiner Identität als Totemtier (der Leopard wird im Wald angeschossen und verendet, der Mensch im Dorf bekommt nach einiger Zeit eine Wunde und stirbt¹⁵¹); oder auch in Form eines mythischen »Doppelgängers«, eines »zweiten Ich«, das mit dem Menschen so eng verbunden ist, daß es mit ihm gleichzeitig lebt und stirbt.¹⁵² Die Möglichkeit der gleichzeitigen Anwesenheit an mehreren Orten durch sein zweites Ich besteht jedoch auch noch für den Toten, weil Lebende und Tote gemeinsam den Körper des Clans bilden.¹⁵³

Auf dieser universellen »participation« beruht auch die ständige Möglichkeit der Metamorphose, die in den Mythen bereits vorgebildet ist, so daß Lévy-Bruhl von dem »Primitiven« sagen kann: »... die Mythen haben ihn gelehrt – und er ist davon überzeugt –, daß die Form aller Wesen nur ein Akzident ist. Was zählt, das ist die Macht der Person, diese oder eine andere Form anzunehmen.«¹⁵⁴ Somit ergibt sich für das mythische Bewußtsein eine Situation des Individuums, in der die Subjekt-Objekt-Trennung, die Voraussetzung der logisch-wissenschaftlichen Weltbetrachtung wäre, aufgehoben ist. Das Subjekt ist Teil der Welt, und das in einem so hohen Maß, daß es gar nicht mehr klar als Subjekt abgegrenzt werden kann: weder der Körper noch eine bestimmbare geistige Persönlichkeit wirken als unüberwindbare Grenzen. Die Welt muß also in Analogie zur Feldtheorie der modernen Physik als Wirkungsbereich einer einheitlichen Kraft aufgefaßt werden, in dem nur diese Kraft real ist, nicht aber deren jeweilige Objekte. So sieht der im mythischen Bewußtsein lebende Mensch »in all den Formen, die Wesen und Gegenstände auf der Erde, in den Lüften und im Wasser annehmen«, »dasselbe in ewigem Kreislauf befindliche, wirklich vorhandene Etwas, das gleichzeitig einheitlich und vielfältig, stofflich und geistig ist und in fortwährendem Austausch von den einen zu den anderen übergeht.«¹⁵⁵ Aufgrund des Prinzips der »participation« besteht reale Einheit sowohl mit dem »Zugehör« des eigenen Ich wie mit menschlichen oder tierischen Doppelgängern (Totemtieren); darüber hinaus existiert jederzeit die Möglichkeit der Metamorphose der äußeren Form. All diese Konsequenzen aus dem Prinzip der vollständigen Einheit in der mythischen Welt tauchen in zahlreichen Werken der modernen lateinamerikanischen Literatur als Mittel der literarischen Darstellung auf.

Das Aufgehen des Individuums in der Gruppe ist für die meisten mo-

dernen Autoren, deren Suche nach dem »verlorenen Paradies« gewöhnlich mit einer Distanznahme von der Gesellschaft Hand in Hand geht, der am schwersten zu übernehmende Aspekt des mythischen »Paradieses«, so daß Darstellungen einer im mythischen Bewußtsein lebenden Gemeinschaft »post-rationaler« Intellektueller kaum zu finden sind. Freilich ist die Sphäre des Mythos oft nur in einem gemeinschaftlich auszuführenden Akt zugänglich: im Ritual, in dem die mythische Vorzeit gegenwärtig gemacht werden soll. Insbesondere das Opferritual ist »literaturfähig« geworden: es findet sich als Leitmotiv von der Dichtung St. John-Perses bis zu den Erzählungen Cortázers. In der Form einer symbolischen Opferung, wie sie der Initiationsritus darstellt, ist es ja geradezu Vorbedingung für den Eintritt in das gesuchte *andere*, das mythische Bewußtsein, dessen verschiedene Aspekte in der einen oder anderen Kombination das Inventar der literarischen Paradiese unseres Jahrhunderts bilden. Darüber hinaus trifft man häufig auf das Selbstverständnis von Literatur als Fortführung des Rituals früherer Gemeinschaften; man darf dabei allerdings nicht übersehen, daß wenigstens die zum Lesen bestimmte Literatur im Unterschied zum Drama nicht einmal mehr einen Rest alten Gemeinschaftserlebens aufweist und somit der Definition des Rituals kaum gerecht werden kann.

Selbstverständlich stellt die vorstehende Aufzählung der Elemente mythisch-magischen Bewußtseins keinen ernstzunehmenden anthropologischen bzw. ethnologischen Versuch dar, das Bewußtsein gewisser »schriftloser Völker« (wie die Ethnologie heute zu sagen pflegt) zu erfassen. Schon der Herausgeber der Lévy-Bruhlschen *Carnets*, Maurice Leenhardt, meint in seinem Vorwort, Lévy-Bruhl hätte nicht den realen »Primitiven« beschrieben:

»Er hat nicht den Eingeborenen beschrieben, ja, man könnte sogar sagen, daß der Primitive, von dem er spricht, so gar nicht existiert. Aber er hat querschnittartig einen Bewußtseinstypus so herausgestellt, daß Weiße wie Schwarze, zivilisierte wie archaische Völker darin stets Aspekte ihres eigenen Geistes wiedererkannt haben.«¹⁵⁶

Für die Zwecke dieser Untersuchung könnte es natürlich noch weniger um die Darstellung des realen »Wilden« gehen, sondern lediglich um eine knappe Synthese verschiedener Aspekte der Vorstellungen, die die allgemeine Auffassung der mythischen Bewußtseinsform in unserem Jahrhundert bestimmten und daher den hier behandelten Autoren als – sei es auch unbewußte oder nur halb-bewußte – Orientierung für ihre Suche nach dem »verlorenen Paradies« dienen konnten.

ZWEITER ABSCHNITT

EUROPÄISCHE
BEWUSSTSEINSKRISE
UND DIE SUCHE NACH
DEM PARADIESISCHEN
BEWUSSTSEIN ZWISCHEN
1900 UND 1940
IM BEREICH
DEUTSCHSPRACHIGER
LITERATUR

»Die Vermutung liegt nahe«, meint Urs Bitterli in seiner Untersuchung über die europäisch-überseeische Kulturbegegnung, »daß die Beschäftigung mit dem Barbaren und seinem attraktiven Doppelgänger [dem edlen Wilden] in Zeiten an Interesse gewinnt, da der Mensch sich in seiner eigenen Kultur nicht mehr fraglos geborgen fühlt«. Als Beispiel für solche Zeiten, in denen das Geborgenheitsgefühl der eigenen Kultur ausgesetzt habe, nennt er neben der Aufklärung die »Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg«, in der sich »der Niedergang der bürgerlichen Gesellschaft ankündigt, und der exotische Mensch in der Bildenden Kunst, in der Abenteuerliteratur, im Tanz und in der Musik eine neue Faszinationskraft gewinnt, die, teilweise wenigstens, einem durchaus ethnozentrischen Unbehagen an der eigenen Kultur entspringt.«¹ Gerade diese Zeit, die ersten vier Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, soll den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, der Suche nach dem »Verlorenen Paradies« in der Literatur dieses Jahrhunderts, bilden. Dabei wird zunächst ein Teilaspekt dieser von Bitterli erwähnten Hinwendung der europäischen Kultur zu außereuropäischen Denk- und Kulturformen Gegenstand unseres Interesses sein: die Krise des neuzeitlich-wissenschaftslogischen Denkens mit dem Ende von Positivismus und Naturalismus, die durch Stichworte wie Sprach- oder Wertkrise, Nihilismus und dergleichen mehr gekennzeichnet wird. Unsere erste Frage muß daher der Ursache und den Manifestationen des von Bitterli konstatierten Unbehagens an der *eigenen* Kultur in Europa gelten. Es ist ja in der Tat verwunderlich, daß dieses Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts äußerlich noch das Bild einer überaus stabilen Kultur bietet, die nicht zuletzt auf die Überzeugung von der Wohlfundiertheit und Wirksamkeit wissenschaftlichen Denkens gegründet ist; daß zwischen 1870 und 1890 die verschiedenen Abarten des Naturalismus die herrschende Strömung der Literatur darstellen – einer Schule, deren prominentester Vertreter, Emile Zola, die Literatur als Fortsetzung der Wissenschaft mit anderen Mitteln empfindet und an einen (auf der Verwendung exakter Denkmethoden und experimenteller Verfahren beruhenden) unaufhörlichen Fortschritt der Menschheit und des menschlichen Wissens glaubt; daß aber andererseits schon um die Jahrhundertwende eine Krise im europäischen Denken einsetzt, die Sprache und Logik ebenso in Frage stellt wie die Selbstverständlichkeit des Ich- und Weltbewußtseins.² Wenn dieser Ansatz nicht allzu vage bleiben soll, kann diese Krise, von der allenthalben in Untersuchungen zur europäischen Literatur der Jahrhundertwende die Rede ist, nur in einzelnen, klar umgrenzten Aspekten und auch hier nur paradigmatisch erfaßt werden. Dafür bietet sich aufgrund der im Einleitungskapitel angestellten Überlegungen der Aspekt der Sprachkrise und des damit verbundenen relativistischen Objekt- und Ich-Verlustes an: die Krise der Selbstsicherheit des logischen Denkens in diesen Bereichen er-

öffnet den Weg für die Suche nach einer paradiesischen Einheit (analog zum mythischen Bewußtsein), in der sich die Worte noch nicht »vor die Dinge gestellt«³ haben, sondern mit diesen zusammenfallen.

Die genannten Aspekte lassen sich in den krisenhaften Bewegungen fast aller europäischen Nationalliteraturen um die Jahrhundertwende beobachten. So stellt Hans Hinterhäuser für die französische Literatur fest: »... der Glaube an die Möglichkeit objektiver Auskünfte auf dem Wege der Literatur wird brüchig; Relativismus, Skepsis, ein immer gesellschaftsscheuerer Individualismus treten an seine Stelle«;⁴ die spanische Literatur befindet sich darüber hinaus in der Identitätskrise, die der Verlust der letzten Kolonie Kuba 1898 ausgelöst hat; in Italien gehen die frühen futuristischen Bestrebungen in Richtung auf eine Zerstörung der logischen Ordnung der Sprache und des »literarischen Ich«;⁵ die gesamteuropäische Dada-Bewegung während und nach dem Ersten Weltkrieg betreibt ebenfalls systematisch Sprach- und Sinnzerstörung, und in England drückt sich die Krise in Virginia Woolfs Dictum aus, im Dezember 1910 habe sich »der menschliche Charakter grundlegend geändert«.⁶ Für die deutsche Literatur nennt Walter Jens diese sich in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts manifestierende Krise eine »Revolution« und »Umwertung aller Werte«. »Ausgangspunkt jeder Analyse« dieser Revolution ist für ihn Hofmannsthals kurzer Text *Ein Brief* aus dem Jahr 1902, besser bekannt als *Brief des Lord Chandos*;⁷ und auch wir wollen unsere einleitende Reflexion über die Bewußtseinskrise, die zur Suche nach dem verlorenen Paradies führt, mit einer Interpretation dieses für die Literaturgeschichte unseres Jahrhunderts zentralen Textes über den Sprachzweifel beginnen.

Literatur als Darstellungsmedium von Sprach- und Bewußtseinskrise. Die Bewußtwerdung des verlorenen Paradieses: Begriffsverlust, Weltverlust, Ichverlust in Hofmannsthals Chandos-Brief und verwandten Texten

Der Literatur unseres Jahrhunderts ist ihr Material, die Sprache, fragwürdig geworden. Das ist eine Entwicklung, die zwar in philosophischen Anregungen wurzelt (von Nietzsche über Ernst Mach bis zu dem Sprachkritiker Fritz Mauthner⁸), die sich aber als allgemeine Empfindung von der philosophischen Argumentation abkoppelt und als »nachphilosophische«⁹ Grundstimmung gegenüber den vor und nach der Jahrhundertwende zahlreichen Gegenargumenten gegen die radikale Skepsis immun bleibt:¹⁰ nur so ist wohl zu erklären, daß der »Verlust der Sprache« (d. h. der Zweifel an ihrer Ausdrucksfähigkeit und kommunikativen Verwendbarkeit) eine Konstante der Literatur unseres Jahrhunderts bis hin zur konkreten Poesie oder dem »materialistischen Sprachdenken« *Tel Quels* geblieben ist.¹¹ Ihren ersten wesentlichen literarischen Ausdruck findet sie aber in dem erwähnten »Brief« des fiktiven Philip Lord Chandos an Sir Francis Bacon.

Hofmannsthals kleiner Text *Ein Brief* von 1902 gehört wohl zu den meistinterpretierten Texten der deutschen Literatur. Er verdankt dies m. E. der Verbindung von fiktiver Form (ein Schreiben des erfundenen Philip Lord Chandos an Sir Francis Bacon im Jahr 1603, um sich »wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen«) mit dem äußerst realen Hintergrund der angedeuteten Sprach- und Bewußtseinskrise um die Jahrhundertwende. So konnte er in der Forschung bald als reiner Erzähltext, bald als Essay¹² gedeutet werden; bald wurde er als autobiographische Aussage gewertet, in der sich eine rein persönliche Krise Hofmannsthals manifestiere,¹³ bald sah man in ihm das Dokument der Krise einer Generation, in der »so viele führende Dichter wie in keiner anderen Epoche der deutschen Literaturgeschichte«¹⁴ auf dem Höhepunkt ihres Schaffens »einen durchgreifenden Wandel und Neubeginn durchmachen«. Bei aller gebotenen Vorsicht aufgrund der unüberschaubaren kritischen Literatur zum Chandos-Brief darf die Vermutung gewagt werden, daß die Linie der Interpretation, die den Text als Manifestation einer ausschließlich persönlichen, um das Jahr 1900 plötzlich einsetzenden Krise Hofmannsthals deuten wollte, in den wesentlichen neueren Arbeiten nicht mehr verfolgt wird. Das gilt für Thesen, die individualpsychologisch aufgrund der von Walther Brecht veröffentlichten *Ad me ipsum*-Notizblätter Hofmannsthals in *Ein Brief* den Übergang

von dem Jugendstadium der »Präexistenz« zu jenem der »Existenz« sehen wollten und daraus den Verzicht auf weitere lyrische Betätigung ableiteten;¹⁵ und es gilt ebenso für literatursoziologische Ansätze, die aus eher fraglichen Prämissen die Folgerung ziehen, Chandos verkörpere in erster Linie die aristokratische Standeskrise im Fin-de-siècle-Österreich.¹⁶ Seit Gotthart Wunbergs Untersuchung zu dem »frühen Hofmannsthal« (Wunberg 1965) dürfte aber feststehen, daß wir es nicht mit einer isolierten persönlichen Krise der Sprache, sondern mit einer zeittypischen allgemeinen Bewußtseinskrise zu tun haben, auch wenn man diese Krise im einzelnen nicht so deuten mag, wie Wunberg vorschlägt.

Eine solche Bewußtseinskrise ist es, die den fiktiven Lord Chandos (zu Beginn des 17. Jahrhunderts) am Schreiben verzweifeln läßt. Seine literarischen Pläne erweisen sich als undurchführbar, weil Chandos aus einem Zustand herausgefallen ist, den er mit den Worten beschreibt: »Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit; geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden . . .«¹⁷ Da er sich »überall mitten drinnen« fühlte, da ihm »jede Kreatur ein Schlüssel der andern« erschien, habe er verneint, in einem enzyklopädischen Werk unter dem Titel »Nosce te ipsum« die ganze Welt erklären zu können. Nun aber sei sein Geist »aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammengesunken«. Der eher der Bacon-Zeit entsprechende Wunsch einer synthetischen Welterklärung,¹⁸ der allzu vereinfachend oft mit der traumwandlerischen Welterfassung in der Sprachmusik der frühen Gedichte Hofmannsthals gleichgesetzt worden ist, hat sich also als undurchführbar erwiesen. Aber das ist noch nicht die eigentliche Krise: Daß die »Geheimnisse des Glaubens« sich »zu einer erhabenen Allegorie verdichtet« haben, die für Chandos ungreifbar geworden ist, würde ihn ja noch nicht der Fähigkeit zur literarischen Kommunikation berauben. Tatsächlich aber »entziehen sich« Chandos »die irdischen Begriffe in der gleichen Weise«: »Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhänden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (465). Eine Aussage dieser Radikalität ist wohl schwerlich als Dokument einer Absage an die Lyrik zugunsten von Drama und Prosa zu werten: es geht hier um die Kommunikationstauglichkeit der Sprache an und für sich, und die Insuffizienz derselben gestaltet sich zu einem existentiellen Erlebnis. Während Chandos zunächst kein »höheres oder allgemeineres Thema« mehr besprechen kann, »breitet sich diese Anfechtung aus wie ein um sich fresender Rost«, und es werden ihm »auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandlerischer Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich«, daß er aufhören muß, an solchen Gesprächen teilzunehmen.¹⁹

Der Grund für diese Insuffizienz der Sprache liegt in ihrer Abstraktion: »Die abstrakten Worte, derer sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze«; und die Beispiele dafür, die Chandos zitiert, entstammen allesamt dem Bereich der Werturteile. Auch daraus ergibt sich die Unhaltbarkeit der These, hier ginge es um den Verlust der frühen Lyriksprache: Was frag-würdig geworden ist, ist vielmehr die Formulierung logischer Urteile, denn durch das Auseinanderklaffen von sprachlichem Begriff und bezeichnetem Einzelding wird die Welt verfälscht: »Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich.« Die abstrakte Begriffssprache hat also die Welt lügenhaft gemacht: angesichts dieser nun notwendig der Sprache an sich inhärenten Lüge löst sich die innersprachliche Dichotomie von Lüge und Wahrheit so weit auf, daß Chandos nicht mehr imstande ist, seiner vierjährigen Tochter »eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, zu verweisen« und »sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinzuführen«. Wenn jedes sprachliche Urteil per definitionem Lüge ist, dann haben in einer solchen Sprache die Begriffe Wahrheit und Lüge keinen Sinn mehr. Natürlich könnte man Chandos entgegenhalten, daß er nur unter Verwendung dieser Begriffe zu seiner Erkenntnis dieser Lügenhaftigkeit gelangen konnte, ja daß auch diese Erkenntnis eben in der lügenhaften Sprache formuliert werden muß, aber dieses Argument kann den »nachphilosophischen« Zustand der Erschütterung, in dem sich der Lord befindet, nicht aufheben, wie schon Peter Szondi festgestellt hat: »Die Antinomie, daß die Sprache in der Sprache selbst verneint werden soll, hebt das Problem nicht etwa, als ein trügerisches, auf, diese Antinomie ist vielmehr das Problem.«²⁰ Das Leiden des Individuums als Konsequenz der Sprach-Skepsis bleibt also, wenngleich nicht wirklich mitteilbar, bestehen: der (Bacon's *eidola*-Demaskierung entsprechende) Drang zu immer schärferer Erkenntnis hat das Sicherheitsgefühl des Subjekts als beobachtende, die Welt in der Sprache erfassende und damit bannende Instanz durch das Bild eines absurden Chaos ersetzt:

»Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlungen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu umfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts ließ sich mehr mit einem Begriff umspannen.« (466)

Claudio Magris hat zu Recht eine Parallele zu der Erzählung *Das unerbittliche Gedächtnis* des argentinischen Hofmannsthal-Bewunderers Jor-

ge Luis Borges gezogen:²¹ Der Held dieser Erzählung, Ireneo Funes, der sich durch ein unfehlbares Gedächtnis auszeichnet, erwägt die Erfindung einer Sprache, in der jedes Einzelding seinen eigenen Namen haben sollte, läßt den Gedanken aber wieder fallen, weil eine solche Sprache »ihm zu allgemein, zu zweideutig« erscheint, da er sich nicht nur an jedes Blatt jedes Baumes in jedem Wald erinnert, sondern auch an jedes einzelne Mal, da er es gesehen oder sich vorgestellt hatte.²² Wir sind damit bei Rousseaus vermuteter Ursprache des *Sauvage* angelangt, die ausschließlich aus Eigennamen bestanden haben soll. Nur sie wäre der Realität *àdäquat*; aber sie vermag weder kommunikative Funktionen zu übernehmen noch dem Menschen durch Vereinfachung der komplexen Realität als Instrument der Beherrschung (um es magisch zu sagen: der Bannung) der ihn umgebenden chaotischen Wirklichkeit zu dienen. Was bei Borges mit der gewohnten ironischen Distanz erzählt wird, gewinnt deshalb in Hofmannsthals *Brief* tatsächlich den Charakter einer tiefen psychischen Krise, die man nicht zu Unrecht auch immer wieder mit Kriterien der Psychopathologie beschrieben hat.²³ Daß dieser psychischen Krise des Lords nicht ein momentanes Irrewerden des Autors an sich selbst, wohl aber ein methodischer Zweifel an der Erfäßbarkeit der Realität durch die Sprache entspricht, ist seit Gotthard Wunberg immer wieder behauptet worden. Man muß allerdings nicht wie Wunberg auf frühe Gedichte zurückgreifen, deren Deutung manchmal umstritten ist: Bei der Zahl der Interpretationen zum Chandos-Brief scheint es seltsam, daß – soweit ich sehe – bislang noch niemand auf eine Stelle in den Aufzeichnungen Hofmannsthals aus dem Jahr 1891 hingewiesen hat, in der die sprachkritischen Überlegungen des *Briefes* bis ins Detail vorgebildet sind:

»1. Die Sprache (sowohl die gesprochene als die gedachte, denn wir denken heute schon fast mehr in Worten und algebraischen Formeln als in Bildern und Empfindungen) lehrt uns, aus der Alleinheit der Erscheinungen einzelnes herauszuheben, zu sondern; durch diese willkürlichen Trennungen entsteht in uns der Begriff wirklicher Verschiedenheit, und es kostet uns Mühe, zur Verwischung dieser Klassifikationen zurückzufinden und uns zu erinnern, daß gut und böse, Licht und Dunkel, Tier und Pflanze nichts von der Natur Gegebenes, sondern etwas willkürlich Herausgeschiedenes sind.« (RA III, S. 324)

Natürlich legt Hofmannsthal hier den Akzent stärker auf die analytische als auf die synthetisch-klassifikatorische Komponente der Sprache; aber eben in der Verbindung dieser beiden Aspekte liegt ihre »Lügenhaftigkeit«: Einerseits nimmt sie durch die subjektzentrierte Analyse den Menschen aus der ursprünglichen »Alleinheit« des mythisch-magischen Denkens heraus, andererseits aber führt sie ihre Analyse nicht so konsequent durch, daß sie dem eigenen Exaktheitsanspruch genügt, denn sonst könnten tatsächlich nur jeweils gegenwärtige Individualobjekte benannt

werden. Auch Chandos hat ja das »Paradies« einer innerweltlichen Sicherheit in zwei Etappen verloren: Erst entschwinden ihm »die religiösen Auffassungen, die sich in ›Spinnennetze‹ verwandeln, durch die seine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere«; als »erhabene Allegorien« stehen sie nur mehr »wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne« über seinem Leben. Hier ist also die unmittelbare Einheit Ich-Welt-Transzendenz verlorengegangen, an die Stelle des *mythisch-religiösen* Welterlebens die allegorische Erklärung der Vernunftreligion getreten. Aber auch das »Ersatzparadies«, das in der logisch-rationalen Beherrschung der Welt durch den Menschen liegen könnte, bleibt dem Briefschreiber verwehrt, denn »das Anthropozentrische ist auch eine Art von Chauvinismus«, wie Hofmannsthal im *Buch der Freunde* schreibt, und nach den religiösen entziehen sich Chandos eben »auch die irdischen Begriffe in der gleichen Weise«. Wir stehen somit vor der Situation, die Theodore Ziolkowski in seinem Aufsatz zum Epiphanie-Begriff Joyces und der »Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa« wie folgt kennzeichnet:

»Diese Situation ergibt sich als eine logische, wenn auch köstlich ironische Folge der Wissenschaftlichkeit des neunzehnten Jahrhunderts. Der Mensch hat sich nämlich durch seine ›hochgetriebene Intellektualität‹ aus seinem früheren unmittelbaren Verhältnis zur Welt (. . .) hinausräsoniert, und die Dinge der Welt stehen ihm jetzt autonom gegenüber.«²⁴

Die daraus entstandene Fremdheit zwischen Ich und Welt verursacht ein plötzliches Unsicherheitsgefühl, da der Mensch mit der Fähigkeit der Benennung ja auch die Beherrschung über die Dinge verliert und sich wieder ihrer fremden Zufälligkeit ausgesetzt empfindet. Dabei ist eine Rückgewinnung der verlorenen Sicherheit mit den Mitteln des Intellekts unmöglich: »Jeder wissenschaftliche Fortschritt trägt nur zu dem totalen Zusammenbruch der herkömmlichen kollektiven Wahrheiten bei.«²⁵ Angesichts dieser Situation könnte man – meiner These entsprechend – einen Rückgriff auf einzelne Formen mythischen Bewußtseins erwarten. Tatsächlich wird jedoch meistens (sogar noch bei Rolf Tarot²⁶) im Zuge der Interpretation des Textes als Übergang von der Präexistenz zur Existenz erstere als magisch, mystisch oder auch mythisch, letztere als rational bzw. sozial gekennzeichnet. Da jedoch gerade Chandos' Erlebnisse nach seiner Krise deutlich Aspekte der mythischen Erlebnisform zeigen, muß man sich fragen, worin denn eigentlich dann der Übergang vom Mythischen in ein »geistloses, gedankenloses Dasein« nicht ohne »freudige und belebende Augenblicke«, die ihrerseits mythische Züge tragen, bestehen soll; irgendwo muß doch auch der Gegenpol, das Logisch-Rationale (bzw. das »Ratioide« in der Musilschen Formulierung) zum

Zug kommen, und es kann wohl kein Zweifel daran bestehen, daß dies am ehesten in der Phase der hochfliegenden enzyklopädischen Pläne vor der Sprachkrise und in dem diese auslösenden Erkenntnisstreben der Fall ist. Deshalb ist es auch grundsätzlich nicht richtig, das Einheitsgefühl des Anfangs und das des Endes in eins zu setzen, wie das in der Kritik häufig geschieht.²⁷ Das Einheitsgefühl der hochfliegenden Pläne, von dem Chandos in der Vergangenheitsform spricht (»Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit«) ist nicht das dem Kind entsprechende (tatsächlich zum Teil mythische) Einheitsgefühl, in dem das Subjekt sich nicht als von der Welt abgetrennt empfindet, sondern vielmehr der Ausdruck der Sicherheit des Menschen, mit seinem Geist alle körperlichen Dinge durchdringen, erklären und damit beherrschen zu können. Dem entspricht, daß Chandos nicht wie in den späteren Epiphanien die äußeren Dinge in sich hereinnimmt, sondern vielmehr »in aller Natur« sich selber fühlt; und das barocke Lebensgefühl der verborgenen Korrespondenzen der Natur (»... es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur Schlüssel der anderen«) verbindet sich bei ihm mit dem neuzeitlich-wissenschaftlichen²⁸ Drang nach Welterklärung und damit Weltbeherrschung (»... und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte«). Dieses ursprüngliche Einheitsgefühl ist also nicht das mythische Bewußtsein des Menschen als ungeschiedener Teil der Welt, sondern die Selbstsicherheit, diese Welt aus *einem* rationalen Prinzip erklären zu können. Durch konsequente Demaskierung der Baconschen *eidola* muß sich diese Selbstsicherheit schließlich jedoch selbst aufheben.

Die »Krise des mythischen Bewußtseins« ist daher im Fall des Chandos-Briefs viel eher eine (durch die Ratio selbst verschuldete) Krise des logisch-rationalen Denkens, das nach seiner Selbstaufhebung die einzigen Glücksmomente in kurzlebigen Rückgriffen auf ein mythisches Einheitsbewußtsein erlebt. Dieser Weg wiederum ist, wie wir gesehen haben, nicht mit den Termini einer Psychologie der individuellen Entwicklung erschöpfend zu beschreiben, wie es auch Tarot noch versucht: es handelt sich vielmehr um eine zeittypische Krisenentwicklung, in der gerade in der Literatur auf den – auch in der Naturwissenschaft registrierten – Verlust des Sicherheitsgefühls (das auf der Annahme der Beherrschbarkeit der Welt mit logisch-rationalen Mitteln beruht hatte) mit einem Rückgriff auf Elemente des mythischen Bewußtseins reagiert wird. Im Chandos-Brief ist ein solcher Rückgriff in expliziter Form allerdings schwer möglich. Weder der englische Landadelige des 17. Jahrhunderts noch der österreichische Autor der Jahrhundertwende verfügen über eine direkte Beziehung zu einer der sogenannten primitiven Kulturen. Die

Welt der Antike, die den einzigen Zugang zum Mythos abgeben könnte, bietet Chandos eben nur die Vorgeschichte des begrifflichen Denkens: so überfällt ihn bei der Lektüre von Seneca und Cicero, an deren »Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe« er »zu gesunden hofft«, das Gefühl, »in einem Garten mit lauter augenlosen Statuen eingesperrt zu sein«, und er »flüchtet wieder ins Freie«.²⁹ Dieses Freie ist nicht von ungefähr gleichzusetzen mit der Natur: Gerade in der Natur, in der einfachen, bäuerlichen Welt kann die Kluft zwischen dem Ich und den nicht mehr klassifizierbaren Dingen wenigstens für einzelne »freudige und belebende Augenblicke« aufgehoben werden: Diese Erlebnisse, die wir mit Ziolkowski in Analogie zum frühen Joyce »Epiphanie« nennen wollen, bestehen in einem direkten – bei Chandos von der Natur beförderten – Kontakt mit einer einmaligen Konstellation solcher »Individualobjekte«, durch welche mitten in der Depression der Sprachlosigkeit die Ahnung der ursprünglichen »Alleinheit« entsteht:

»Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände (...) kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.« (467)

Bis hierher könnte man Ziolkowskis Definition der Epiphanie als Erfahrung der »Selbständigkeit des Objekts« im Gegensatz zu der Vision, in der alle Grenzen zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben würden,³⁰ noch beipflichten. Wenn aber Chandos dann als größeres Epiphanie-Erlebnis schildert, wie er den Todeskampf eines Rattenvolks, das er zu vergiften befohlen hat, »in sich« erlebt (»alles war in mir«), wenn er von einem »ungeheuren Anteilnehmen«, einem »Hinüberfließen« in jene Geschöpfe spricht, wird klar, daß die Grenzen von Subjekt und Objekt sehr wohl aufgehoben sind. In einer immer wieder als »mystisch« bezeichneten Entgrenzung geht Chandos' Ich ganz in der Umwelt auf, das heißt, es wird jene Abtrennung des Subjekts rückgängig gemacht, die wir in unseren Vorüberlegungen als kennzeichnend für den Übergang von einem mythischen zu einem logischen Welterleben erkannt haben: »... ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte« (469). Dieses Einheitserlebnis ist jedoch keine Leistung des Geistes, des Bewußtseins, wie Chandos ausdrücklich feststellt, sondern stellt ein dem *stupor mythicus* wie der mystischen Schau vergleichbares plötzliches Einbrechen der Transzendenz, die sich im nichtigen Ding offenbart, in die »dumpfe« Welt des entzauberten Alltags dar:

»... was hätte es mit Mitleid zu tun, was mit *begreiflicher menschlicher Gedankenverknüpfung*, wenn ich an einem anderen Abend unter einem Nußbaum eine halbvolle Gießkanne finde, die ein Gärtnerbursche dort vergessen hat, und wenn mich diese Gießkanne und das Wasser in ihr, das vom Schatten des Baumes finster ist, und ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel des Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert, wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert (...) daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen, und daß ich dann von jener Stelle schweigend mich wegkehre und nach Wochen, wenn ich dieses Nußbaums ansichtig werde, mit scheuem seitlichen Blick daran vorübergehe, weil ich das Nachgefühl des Wundervollen, das dort um den Stamm weht, nicht verscheuchen will ...« (468 f., Hervorhebung M. R.)

In diesem Abschnitt finden sich zwei wesentliche Ansatzpunkte für unsere Deutung des Textes: einerseits die – paradoxe – Absage an den postmythischen religiösen Glauben, die Hofmannsthals eigener Definition des Chandos als »Mystiker ohne Mystik« (in *Ad me ipsum*) ebenso entspricht wie der sich bei Mauthner und Landauer aus der Sprachskepsis ergebenden »atheistischen Mystik«; andererseits die für das mythische Bewußtsein kennzeichnende Raumempfindung: der Ort der Epiphanie, in der sich eine momentane Aufhebung der Zeit und ein direkter Kontakt mit der Transzendenz ereignet, wie es für die Paradiesvorstellung (Verbindung Erde-Himmel) kennzeichnend ist, bleibt auch nach Ende des Erlebnisses mit einer sakralen Aura behaftet, die ihn von der profanen Welt scheidet. Auch das Epiphanieerlebnis ist freilich nichts absolut Neues in Hofmannsthals Denken: Eine weitere, gleichfalls bislang kaum zitierte Aufzeichnung aus dem Militärjahr 1895 nimmt auch dieses Erlebnis vorweg:

»Sehr große Depression. Abends Spaziergang im Wald, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfgräser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen.

Am 14./VI./abends. – Kühl, hell und windig. Ich habe Wein getrunken. Bin dann ein Stück auf der Straße gegen Mutenitz sehr schnell gegangen. Plötzlich unter einer großen Pappel stehengeblieben und hinaufgeschaut. Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinanderfliegende Welt, plötzlich wie mit straff gefangenem Anker an die Ruhe dieses Baumes gebunden, der riesig in das dunkle Blau schweigend hineinwächst. Dieser Baum ist für mein Leben etwas Unverlierbares. In mir der Kosmos, alle Säfte aller lebendigen und toten Dinge höchst individuell schwingend, ebenso in dem Baum.« (RA III, 401)

Besonders der Begriff »Wirbel« taucht im Chandos-Brief zweimal an zentraler Stelle auf: zunächst in der Schilderung der Krise, die durch den Begriffszerfall entsteht: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie

gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt«, wohl im gleichen Sinne wie in der Tagebuchaufzeichnung, d. h. als Bild der existentiellen Unruhe; dann aber, in der Erörterung der Geschichte des Crassus, die Hofmannsthal tatsächlich der Bacon-Lektüre entnommen hat,³¹ haben diese Wirbel – wie in der Aufzeichnung durch das Befestigen am Baum – ein Ziel bekommen, das Frieden heißt: die Verbindung von Lächerlichkeit und Erhabenheit in dem berühmten Redner und Senator Crassus, der über den Tod eines »dumpfen, stummen Fisches« Tränen vergießt, zwingt Chandos nämlich, »ein unnennbares Etwas in einer Weise zu denken, die mir vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche sie in Worten auszudrücken«; versucht er dennoch, diese Denkweise zu beschreiben, so verwendet er Bilder aus dem Bereich der Metallbearbeitung, vergleicht dieses Denken mit einer noch glühenden, noch flüssigen Schmelze und stellt es so der Erstarrung des Begriffs gegenüber:

»Das Bild dieses Crassus ist zuweilen nachts in meinem Hirn, wie ein Splitter, um den herum alles schwärt, pulst und kocht. Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls *Wirbel*, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des *Friedens*.« (471, Hervorhebung M. R.)

Dieses Bild der ungeformten, noch nicht erstarrten Schmelze entspricht nun seinerseits der Lebenshaltung Andreas aus Hofmannsthals Bühnenerstling *Gestern* aus dem Jahre 1891: »Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt!« (GD I, 218). Trotz aller Distanz, die der Autor schon 1891 gegenüber der »Ästheteten«-Figur des Andrea einnimmt, stellt dieses Streben fort von der Erstarrung und hin zur Beweglichkeit des Un- oder Nicht-endgültig-Geformten auch für Hofmannsthals Chandos eines der unveräußerlichen Postulate dar: Wenn Erstarrung Lüge ist, dann liegt eben in der Beweglichkeit des Nicht-Geformten, des Vor- und Außersprachlichen, der Rest von utopischer Wahrheit, der zwar nur in einzelnen kurzlebigen »guten Augenblicken« sichtbar wird, der aber doch die Richtung des emanzipatorischen Strebens bestimmt, das schon zur Überwindung der als Lüge entlarvten Begriffssprache und der in ihr ausgedrückten objektiven Wirklichkeit geführt hat: Ich-Auflösung, Objektverlust und daraus resultierende Funktionslosigkeit der Sprache, das sind die drei grundlegenden Pfeiler der Skepsis des Lord Chandos, wie schon Wunberg gezeigt hat.³² Nur so darf daher auch die utopische Sprache

verstanden werden, von der Chandos zu Ende des Briefes spricht: »... eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde«. Bei aller Hochachtung vor der Leistung Herders: das kann wohl nicht, wie Rolf Tarot³³ meint, die Sprache sein, »die – in Deutschland – Herder der jungen Dichtergeneration des Sturm und Drang vermittelt« und die Ausdrucksform der »lyrischen Form der Lyrik« wird. Diese Sprache ist per definitionem u-topisch, ein nie zu erreichender Entwurf, der daher über keine festen Begriffe verfügt, sondern stets beweglich bleibt;³⁴ zugleich aber ist sie – als Kommunikationsmittel zwischen Mensch und stummen Dingen einerseits und Mensch und Gott andererseits – eine mythische Sprache.

Da der Verfasser des fiktiven *Briefes* sich so wenigstens in dem utopischen Entwurf und in den Epiphanien dem Bereich des Mythischen annähert, kann man wohl nicht ohne weiteres Wunbergs Folgerung bestimmen, Chandos präsentiere sich am Ende als »bewußter, rational denkender Mensch«,³⁵ wenn man die Begriffe »bewußt« und »rational« nicht grundlegend anders auffassen will, als das gewöhnlich der Fall ist; andererseits darf man sein Verhalten aber auch nicht als »barbarischen Irrationalismus« einstufen, wie das Samuel Lublinski 1909 (wohl unter dem Schock der so »unhofmannsthaligen« *Elektra*) tut: »Je mehr Hofmannsthal sich selbst fand, die seelisch-sinnliche Wollust seiner eigentlichen Natur, desto tiefer mußte er in das mythische Gebiet hineingeraten, in jene barbarischen Urzeiten, als Dämonen und Götter von der schreckerfüllten Phantasie der Wilden geschaffen wurden.«³⁶ Im Gegenteil, dem Chandos-Unternehmen liegt ein Moment der intellektuellen Redlichkeit zugrunde, das auch auf Kosten eigenen Leids der utopischen Wahrheit nachjagt: das unterstreicht noch ein Vergleich mit einem echten Brief Hofmannsthals (vom 13. 4. 1898 an Ria Schmujev-Clasen), in dem er einige deutlich an den Chandos-Brief anklingende Formulierungen verwendet. Auch hier findet sich zunächst eine Warnung vor der Unaufrichtigkeit des Wortes: »Versuchen Sie mit aller Kraft, die in Ihnen ist, von Ihrem Dasein alle Worte fernzuhalten, auch die meinigen, auch solche, die Ihnen wie aus Ihrer eigenen Seele heraus gesagt erscheinen«; hierauf eine Warnung vor der festen, erstarrten Form: »Hüten Sie sich vor allem, was eine Form hat, ob es der Katholizismus ist oder die sozialistischen Ideen. Man verfängt sich in den Formen, sie sind entsetzliche Netze.« Und schließlich die Aufforderung zur aktiven Herbeiführung einer Chandos-Krise, in der auch die Rost-Metapher verwendet wird:

»Fangen Sie an einem kleinen Punkt an, das Gewebe der Unwahrheit aufzutrennen und sich herauszuwinden. Suchen Sie mit aller Kraft (...) den einen un-

scheinbaren Punkt, wo sie anfangen wollen, wahr zu werden, (...) so unberührt wahr, wie Sie es gar nicht mit Worten zu sagen vermöchten (...) . . . dort fangen Sie an, es wird sich wundervoll ausbreiten, schneller wie Rost über einen Spiegel.«³⁷

Dieselbe kompromißlose Suche nach Wahrheit und Beweglichkeit des Denkens müßte auch für eine Annäherung des Briefschreibers Chandos an ein mythisches Bewußtsein kennzeichnend sein. Eine Tagebuchnotiz aus 1893 zeigt denn auch, daß Hofmannsthal sich einen solchen Bewußtseinszustand durchaus lebendig, d. h. beweglich und veränderbar vorstellt: »Naturzustand. – Mythische Lebendigkeit, wo für uns starre Allegorien. Metaphern lebendige Ausgeburten der musikalischen Phantasie (...)« (RA III, 358). Freilich findet sich im *Brief* außer den angedeuteten zarten Anzeichen kein Hinweis auf das mythische Bewußtsein der Primitiven, was sich zum Teil auch aus der historischen Fiktion erklären mag: 1603 ist die Vorstellung vom »Glücklichen Primitiven«, wie eingangs dargestellt, noch auf die Schäferdichtung beschränkt, die Hofmannsthal natürlich nicht ins Spiel bringt.

Der Chandos-Brief markiert also nicht – wie bislang von der Forschung häufig behauptet – den Übergang vom Mythischen zum Rationalen, sondern eher die Krise des üblichen rationalen Denkens und Sprechens; er stellt auch nicht – in der aus *Ad me ipsum* abgeleiteten Formel – den Übergang zum »erreichten Sozialen« dar, denn Chandos kann sich eben nicht mehr an Gesprächen beteiligen, da er die Lügenhaftigkeit auch der alltäglichsten Urteile erkennt. Er wird also zugleich a-rational und a-sozial durch seinen Erkenntnisdrang, der bei ihm ein wenig konsequenter, ein wenig genauer ausgeprägt ist als bei den meisten seiner Zeitgenossen, von denen sich äußerlich sein »Dasein kaum unterscheidet«.³⁸ Somit spiegelt der Chandos-Brief – in Bohrs Formulierung – »das negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten modernen Künstlers«;³⁹ das einzige Surrogat der verlorenen Sicherheiten sind die Epiphanien, die dem mythischen Bewußtsein ähneln, aber nur wenige explizite Hinweise auf den Bereich des Mythischen enthalten. Hofmannsthal hat jedoch ein ähnliches Thema – die Bewußtseinskrise aufgrund einer durch Überrationalität entfremdeten Umwelt – noch in mehreren anderen Werken behandelt: Wir wollen zum Vergleich noch die *Briefe des Zurückgekehrten* und den Dialog *Furcht* (beide von 1907) heranziehen.

Der fiktive Verfasser der *Briefe des Zurückgekehrten* ist ein etwa vierzigjähriger Mann, der in Deutschland und Oberösterreich aufgewachsen ist, und nun, nachdem er achtzehn Jahre in den verschiedensten überseeischen Ländern gelebt hat, dorthin zurückkehrt. Was er seinem Londoner Briefpartner in den fünf Briefen in erster Linie mitzuteilen hat, ist das

Erlebnis einer großen Enttäuschung: Deutschland, das er sich stets als innere Ideallandschaft aufgebaut hat, entspricht in keiner Weise seinen Vorstellungen. Und Deutschland steht hier für die europäische Kultur der Gegenwart: »Hier verfolgt mich etwas wie ein geistiger Geruch, etwas namenlos Bestimmtes und doch kaum Sagbares: ein Gegenwertsgefühl, ein *europäisch-deutsches* Gegenwertsgefühl . . .« (EEGBR, 552, Hervorhebung von mir). Was den Zurückgekehrten an dieser Kultur abstößt, ist ihre Inauthentizität, die verschiedenen Masken der Menschen, die keine Harmonie ergeben im Sinn seines von Addison entlehnten Wahlspruchs: »The whole man must move at once«: »... ihre Kopfgedanken passen nicht zu ihren Gemütsgedanken, ihre Amtsgedanken nicht zu ihren Wissenschaftsgedanken, ihre Fassaden nicht zu ihren Hintertreppen, ihre Geschäfte nicht zu ihrem Temperament, ihre Öffentlichkeit nicht zu ihrem Privatleben.« (552 f.) Dieser zivilisatorischen Selbstentfremdung stellt er die Authentizität der Menschen in den überseeischen Erdteilen gegenüber (»Muß ich zurück nach Uruguay oder hinunter nach den Inseln der Südsee, um wieder von menschlichen Lippen diesen menschlichen Laut zu hören, der in ein schlichtes Abschiedswort [...] manchmal das Ganze der menschlichen Natur zu legen vermag« [554]); und wenngleich es wohl übertrieben ist, uruguayische Gauchos zu den »Naturvölkern« zu rechnen, so ist Mary Gilbert im wesentlichen doch beizupflichten, wenn sie das Schema der *Briefe des Zurückgekehrten* wie folgt zeichnet: »Hofmannsthal contrasts Europeans with representatives of primitive or Asian races who have not yet lost their wholeness through excessive consciousness.«⁴⁰ Dieser Verlust dieser »wholeness« – ein Wort, das man wohl am ehesten mit Authentizität, mit Treue zu sich selbst übersetzen kann – wird von dem »Zurückgekehrten« im Vergleich mit der dem »Naturzustand« sicher näheren Welt in Übersee als Mangel erfunden. »Etwas Unfrommes ist in dem ganzen Tun und Treiben«, schreibt er; aber fromm ist auch hier nicht im religiösen Sinne gemeint, vielmehr als »Frömmigkeit des Lebens«, denn für den als nicht religiös dargestellten Briefschreiber kann auch »der Glaube an eine Ginf Flasche noch eine Art von Glaube sein«. Aber angesichts der sich selbst entfremdeten, jeden Wertes entkleideten europäischen Zivilisation erinnert er sich an das kleine Märchen »vom Waldmenschen, der schauderte, und der in seinen Wald entfloh, als er den Bauern kalt und warm, eins ums andere, aus seinem Munde blasen sah, als wenn dies weiter nichts wäre«. Ähnliche Schauder befallen ihn in diesem Europa des 20. Jahrhunderts. »Aber wo ist mein Wald, in dem ich zu Hause wäre?« Man könnte meinen, dieser Wald müsse in den überseeischen Paradiesen liegen. Aber obwohl er im dritten Brief einmal kurz den Wunsch äußert, wieder nach Übersee zu gehen, kann man nicht von einer wirklichen Sehnsucht nach diesen außereuropäischen Kulturen sprechen: schließlich

hat der Zurückgekehrte, wie er oft genug betont, in all den Jahren dort stets in Wahrheit in seiner inneren Ideallandschaft, der er fälschlicherweise den Namen Deutschland gab, gelebt; und erst das Erlebnis der modernen, zivilisatorisch entfremdeten Realität dieses Landes wertet seine Überseerfahrungen auf.

Der vierte und der fünfte Brief bringen ein neues Thema zur Entfaltung, das direkter an die Chandos-Erfahrung anschließt. Auch dem Zurückgekehrten wird mit einem Mal die Umwelt seltsam fremd. Aber bei ihm ist es nicht die Sprache, sind es nicht die Urteile, die sich ihm entziehen, sondern nach den Menschen nun auch die unbelebten Gegenstände, die einfachen Dinge, an deren Anblick Chandos wenigstens für Augenblicke in Epiphanien genesen hatte können:

»Zuweilen kam es des Morgens, in diesen deutschen Hotelzimmern, daß mir der Krug und das Waschbecken (. . .) so nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit so ganz und gar nicht wirklich, gewissermaßen gespenstisch, und zugleich provisorisch, wartend, sozusagen vorläufig die Stelle des wirklichen Kruges, des wirklichen mit Wasser gefüllten Waschbeckens einnehmend.« (561)

Diesen »nicht-wirklichen« Dingen stehen in der Erinnerung die Gegenstände in den überseeischen Ländern gegenüber, zu denen eine reale Beziehung bestanden hat: »In den andern Ländern drüben, selbst in meinen elendsten Zeiten, war der Krug oder der Eimer mit dem mehr oder minder frischen Wasser des Morgens etwas Selbstverständliches und zugleich Lebendiges: ein Freund. Hier war er, kann man sagen: ein Gespenst« (561). Und dieser Eindruck des Unwirklichen beschränkt sich nicht auf Gebrauchsgegenstände und Stadtszenen: auch die für Chandos so oft heilsame Natur macht auf den Briefschreiber einen ähnlichen Eindruck:

». . . die ganze Landschaft, Hügel, Felder, Apfelbäume, verstreute Häuser, alles in allem; das nahm ein Gesicht an, eine eigene zweideutige Miene so voll innerer Unsicherheit, so nichtig lag es da – so gespensterhaft nichtig (. . .) . . . da wohnt etwas – mich hat nie vor dem Tod gegraut, aber vor dem, was da wohnt, vor solchem Nichtleben grauts mich.« (562)

Nichtsdestoweniger kommt auch für den Zurückgekehrten der Augenblick der Epiphanie: mitten in einer tiefen Depression, kurz vor einer geschäftlichen Konferenz, die ihn im vorhinein anwidert, gerät er durch Zufall in eine Ausstellung von Van-Gogh-Bildern; und was die realen Dinge nicht mehr vermocht haben, gelingt den gemalten, wobei wohl nicht zufällig die Aufzählung über die Landschaft zurück zu den zuerst zitierten Objekten des Hotelzimmers gleitet. Auch dieses Erlebnis wird mit den vom Chandos-Brief her bekannten Unsagbarkeitsformeln eingeleitet:

»Wie kann ich es dir nahebringen, daß hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus dem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, ein gähnendes Nichts, für immer verdeckte!« (565 f.)

In dem ekstatischen Gefühl, das durch dieses Erlebnis ausgelöst wird, wird noch einmal das Moment der Überwindung des Zweifels betont, wenn der Briefschreiber zu fühlen vermeint, der Maler habe »mit dieser Vision sich selbst auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel geantwortet«. Die Kraft, die der Zurückgekehrte aus diesem durch die Farben Van Goghs⁴¹ ausgelösten Erlebnis schöpft, hilft ihm auch, die darauffolgende geschäftliche Besprechung mit einem größeren Erfolg abzuschließen, als je von ihm erwartet worden war. Der fünfte Brief schließlich ergänzt das Erlebnis der Kunstfarben Van Goghs noch durch zwei andere Farberlebnisse, die Epiphanien auslösen: einmal die Erzählung von der Erleuchtung Rama Krishnas, die durch den Eindruck der Kombination eines bestimmten Blau (des Himmels) mit einem bestimmten Weiß (vorüberfliegender Reiher) zustande kommt; dann die Erinnerung an einen grauen, regnerischen Morgen im Hafen von Buenos Aires, an dem der Zurückgekehrte selbst ein ähnliches Erlebnis hat: diesmal eben nicht durch reine, kontrastierende Farben, sondern durch das schmutzige Braungrau des vom Sturm aufgewühlten Hafenwassers.

Benjamin Bennett hat in seinem Aufsatz *Hofmannsthal's Return* versucht, die *Briefe des Zurückgekehrten* bei aller Ähnlichkeit der Struktur zum Chandos-Brief als »dialectical opposition« zu diesem zu lesen: Würde letzterer eine Krise des künstlerischen Selbstbewußtseins reflektieren, so wären die *Briefe des Zurückgekehrten* insofern die »Antwort« darauf, als sie die absolute Notwendigkeit der Kunst feststellten, die immerhin die Krise des praktischen Lebens überwinden hilft, in der sich ihr fiktiver Autor befindet und so Hofmannsthal den Weg zum Weiter-schreiben eröffneten.⁴² Schon unsere kurze Darstellung des Textes dürfte deutlich gemacht haben, daß sich diese Interpretation nicht voll aufrechterhalten läßt. Gewiß ist die erste Epiphanie des Zurückgekehrten auf die Farben eines Malers zurückzuführen, und gewiß spielt darin das Moment der Überbrückung des Zweifels durch die Kunst eine Rolle. Aber in den beiden anderen dargestellten Epiphanien ist nicht mehr von Kunst, nur noch von Farbe die Rede, ja, mehr noch, vom (sprachlosen) *Schauen*,⁴³ dessen Bedeutung Hofmannsthal dadurch unterstreicht, daß er gerade an diesen Begriff eine der sprachkritischen Erörterungen des Zurückgekehr-

ten anhängt (»Ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Male trifft es mich, wie doppelsinnig wir das Wort brauchen: daß es mir etwas so Gewöhnliches bezeichnen muß wie Atmen und zugleich . . . So gehts mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge . . .«, ebda., 569). Diese Epiphanien ereignen sich zwar beide nicht in der am stärksten sich selbst entfremdeten Umgebung (Europa), sondern in Indien bzw. in Südamerika; dennoch scheint es, daß insgesamt die Betonung bei diesen Positiv-Erlebnissen nicht auf der *Kunst* liegen muß, sondern darauf, daß es, wenn überhaupt, eine *wortlose Kunst* ist, die in einer Welt der Entfremdung (in der sich »die Worte zwischen uns und die Dinge gestellt« haben) den Menschen wieder das Schauen lehrt.⁴⁴

Die Bewußtseinskrise des »Zurückgekehrten« wird nicht nur durch den Zerfall der Sprache, sondern vor allem durch das Erlebnis der modernen, sich selbst entfremdeten Zivilisation Europas ausgelöst. Hier hat sich der Ich-Verlust aus dem Chandos-Brief potenziert: nicht nur die Menschen, sondern auch die Dinge sind nun von dem Auseinanderklaffen in wahre und »lügenhafte« soziale Identitäten betroffen. Sie sind, so paradox das klingt, im Verhältnis zu den Gegenständen in der natürlicheren Welt der überseeischen Länder Opfer einer »totalen Verdinglichung« geworden, die es ihnen nicht mehr gestattet, wie noch im Chandos-Brief die Kluft zwischen Ich und Welt durch »liebvolles Entgegenheben« zu überbrücken. Es bedarf daher der den rationalen Zweifel überwindenden Leistung der Kunst, um das Erlebnis stummen Schauens in einem Augenblick höheren Bewußtseins auszulösen, in dem das abgetrennte Dasein des Subjekts aufgehoben erscheint:

»Aber wahrhaftig, ich bin in keinem Augenblick mehr Mensch, als wenn ich mich mit hundertfacher Stärke leben fühle, und so geschieht mir, wenn das, was immer stumm vor mir liegt und verschlossen und nichts als Wucht und Fremdheit, wenn das sich auftut und wie in einer Welle der Liebe mich mit sich selber in eines schlingt.« (570)

In dieser angestrebten Aufhebung der Isolierung des Subjekts liegt auch in diesem Text das einzige Element des mythischen Bewußtseins; seine Bedeutung für unsere Frage liegt mehr darin, daß hier die moderne Zivilisationskritik, die im Chandos-Brief wegen der historischen Einkleidung fehlen mußte, das erste Mal explizit gemacht wird: dem sich selbst entfremdeten Europa wird wenigstens andeutungsweise eine heilere, authentischere Welt der überseeischen Kulturen entgegengestellt.

Die beiden zunächst hier untersuchten Texte haben sich somit als eindringliche Dokumente der Sprach- und Bewußtseinskrise erwiesen, die Europa um die Jahrhundertwende erlebt; dem krisenhaften Unbehagen

an einer als entfremdet und inauthentisch empfundenen Welt steht auch so etwas wie die Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies gegenüber. Aber dieses Paradies selbst ist kaum näher bezeichnet, insbesondere fehlt eine Verbindung zu dem Mythos vom »Glücklichen Primitiven« als Vertreter eines solchen paradiesischen Weltgefühls. Auch für eine solche finden sich Beispiele in Hofmannsthals Werk. Ich will hier auf den kleinen Dialog *Furcht* eingehen, der im selben Jahr wie die *Briefe des Zurückgekehrten* (1907) entstanden ist. Es handelt sich dabei um ein Hetärengespräch in der Art Lukians, das also wieder eine historische Einkleidung wählt: aber auch die Welt dieses antiken Griechenland ist eine Welt der Zivilisation, der Masken und der Inauthentizität. Dazu kommt in der Figur der Tänzerin Laidion das stets aktuelle Thema der Frau, der vor der lediglich körperlichen Begierde der Männer nach ihr ekeht. Dieser Welt des Begehrens und der Furcht stellt Laidion die paradiesische Welt der Barbaren auf einer glückseligen Insel gegenüber, von der ihr ein Matrose erzählt hat.

Die Gesprächspartnerin des Dialogs, Hymnis, verkörpert dagegen ein fast bürgerlich zu nennendes Sicherheitsstreben: »Was hast du von den fremden Ländern? Man möchte doch nicht hin. Was tut man unter farbigen Barbaren?« (EEGBR, 574) Ihr genügt das Erlebnis des Tanzes, in dem sie ihre Macht über die männlichen Zuschauer fühlt: »Mich freuts, wenn ich tanze, und sie reißen sich die Kränze vom Kopf und werfen sie mir hin. Da hab ich sie, da fühl ich mich.« Laidion erwidert mit einer Analyse der wahren Motive der Hymnis, die Otto F. Bollnow in seiner Interpretation des Dialogs⁴⁵ nicht ganz zu Unrecht mit den ersten Ansätzen der Psychoanalyse in Beziehung setzt: »Dein ganzes Tanzen ist nichts als Wünschen und Trachten. Du springst hin und wieder: flüchtest du vor dir selber?« Tanz ist also in dieser Darstellung Ausdruck verdrängter Wünsche, die ihrerseits nichts anderes sind als Furcht, wie Laidion zuvor betont hat. Dann aber beginnt eine Gegenüberstellung dieses domestizierten, der organisierten Triebbefriedigung dienstbar gemachten antiken »Strip-Tease-Tanzes« mit dem rituellen Tanzfest der »Barbaren« von der paradiesischen Insel: »Du öffst die Gebärden der Tiere und Bäume: wirst du eins mit ihnen? Du steigst aus deinem Gewand. Steigst du aus deiner Furcht? Kannst du jemals nur für zwei Stunden alle Furcht loswerden? Und sie könnens! Sie haben keine Furcht, einen solchen Tanz im Freien unter den heiligen Bäumen zu tanzen.« Nicht nur die heiligen Bäume weisen hier auf die im ersten Abschnitt dieser Untersuchung beschriebene Sphäre mythischen Bewußtseins hin. Vor allem aus der Tatsache, daß Hymnis Tiere und Bäume nur »[nach]öffst«, aber nicht eins mit ihnen wird, die Barbaren aber gerade das können, was sie nicht kann, läßt sich schließen, daß in dem beschriebenen Ritualtanz eben die Beschränkung des Ich auf den eigenen Körper aufgehoben wird und es

zu einer tatsächlichen, körperlichen Gemeinschaft mit den Lebewesen der Natur kommt. Wenig später wird auch auf die Lebendigkeit des »Zubehörs« (im Sinne von Lévy-Bruhl) eingegangen: »ihr blauschwarzer Schatten ist wie etwas Lebendiges: man kann ihn anrühren wie den Leib einer Frucht.« Dazu ist das Weltverständnis dieser glücklichen Primitiven in der Art der Frazerschen Animismus-Vorstellung gezeichnet (»Ihre Götter sind in den Bäumen und zwischen den Bäumen . . .«), und obgleich auch dieser Tanz mit geschlechtlicher Vereinigung endet, liegt zwischen dem Geschlechtsakt der Nackttänzerinnen und jenem der »Barbaren« der ganze Unterschied zwischen der Reifikation des Körpers als Objekt fremder Begierde und der straflosen Liebe von Tassos Goldenem Zeitalter in Arkadien:

»Einmal tanzen sie so, einmal im Jahr. Die jungen Männer kauern auf der Erde und die Mädchen der Insel stehen vor ihnen, alle zusammen, und ihre Leiber sind wie ein Leib, so regungslos stehen sie. Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl – welcher nach einer greift dessen ist sie. Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es.« (575)

Nicht ohne Ironie läßt Hofmannsthal darauf ausgerechnet die Hetäre Hymnis in moralische Entrüstung verfallen: »Eine solche Schamlosigkeit!« Dies wirkt umso lächerlicher, als Laidion in der Folge in Einzelheiten die Herabwürdigung zum reinen Objekt der Begierde schildert, die sie seit ihrem vierzehnten Lebensjahr erlebt hat: »Ich glaube, da war nicht ein einziger Augenblick, in dem ich mich nicht aus mir selbst herausgeseht hätte.« Auch Laidion durchlebt also, wie der »Zurückgekehrte«, eine besonders starke Krise des Ichbewußtseins. Sie hat auch ein seltsames Verhältnis zu den einfachen Dingen, aber sie lösen nicht wie bei Chandos »freudige, gute Augenblicke« bei ihr aus, sondern kristallisieren ihre Furcht: »Ich stoße mit dem Fuß an einen dünnen Zweig, Hymnis, und sein elendes Dasein geht in mich hinein, wie die Schönheit der Veilchen und der Rosen geht es durch die Augen in mich hinein und macht mich zu seiner Sklavin (. . .) – muß man sich da nicht fürchten?« (577). Diese Furcht kann sich auch als Hoffnung verkleiden, und manchmal »ist es noch gräßlicher zu hoffen als zu fürchten«. »Der Glückliche dagegen« – und das ist wieder der Primitive auf der Paradiesinsel – »kennt keine Hoffnung«. Er ist glücklich aber nicht die ganze Zeit über, sondern nur während der Erfüllung des Ritus, in dem die profane Zeit aufgehoben wird, denn in der Vorbereitungszeit kennt auch er die Furcht: »Ja, ich rede von denen auf der Insel. Unsagbar glücklich sind sie in dieser Stunde und mehr als ihr Leben lang. Voll Furcht und Bangigkeit saßen sie sieben Tage und sieben Nächte auf reinen Matten, vorher. Kannst du dir denken, wie es sich sitzt auf einer reinen Matte?« Diese Reinheit, die an die Reinigungsriten in St. John-Perses *Anabase* erinnert (für deren

deutsche Fassung Hofmannsthal das Vorwort geschrieben hat), ist nicht die äußere Reinheit der Hygiene, sondern eine metaphysische Reinheit: »...wenn ich alles Wasser der Welt über diese Matte da gieße, und wenn ich den Boden ringsum abspüle, so ist da noch keine Reinigkeit. Ist denn die Luft rein? Weht denn irgendwo unter den Sternen reine Luft? Ist denn nicht überall Sehnsucht und Furcht und Verlangen und Verworfenheit?« In dieser kultischen Reinheit steht der Mensch – in Eliades Begriffen – in Kontakt mit der Urzeit, und in diesem Kontakt endet alles irdische Begehren ebenso wie die Furcht, das Leitmotiv des kleinen Dialogs; zugleich aber tritt dieser Erfahrung gegenüber wie in den Erlebnissen des Lord Chandos und des Zurückgekehrten Sprachlosigkeit ein, die hier jedoch nicht mehr als Mangel empfunden wird:

»...ihnen, die aufgestanden sind von den reinen Matten, vermag nichts Furcht einzuflößen. Sie sind gefeit. Alles, das Fürchten, das Begehren, alle Wahl, alle unstillbare Unruhe, alles ist umgewandelt worden an der Grenze ihres Leibes. Sie sind Jungfrauen und haben es vergessen, sie sollen Weiber werden und Mütter und haben es vergessen: alles ist ihnen unsagbar. Und dann tanzen sie.« (578)

In diesem Augenblick beginnt auch Laidion zu tanzen: nachdem sie sich das Phantasiebild der paradiesischen Insel immer stärker vor Augen gerufen hat, wird es für sie plötzlich zur Gegenwart, was auch die Regieanweisung durch ein geschicktes Hinübergleiten aus der szenischen in die fiktive Realität wiedergibt. Zunächst heißt es noch: »Irgendwie fühlt man, daß sie nicht allein ist, daß viele gleiche um sie sind, daß alle zugleich tanzen unter den Augen ihrer Götter.« Aber schon im nächsten Satz wird das eben noch »irgendwie Gefühlte« in einen realen Aussagesatz gestellt: »Sie tanzen und kreisen, und es dämmt schon: von den Bäumen lösen sich Schatten und sinken hinein in das Gewühl der Tanzenden, und aus den Wipfeln heben sich die großen Vögel, in denen Verstorbene wohnen, und kreisen mit...« (579). An diesem nun real gezeichneten Ritualtanz nehmen also auch das Lévy-Brühlsche »Zubehör« (die Schatten) teil, und ebenso die verstorbenen Ahnen in Gestalt der Vögel, die ja z. B. in der Bildersprache ägyptischer Mythologie als Symbol der Seelen Verstorbener auftreten. Im nächsten Schritt gesellen sich die Götter dazu, ja, die Menschen werden in dem Ritualtanz den Göttern gleich, sie vereinigen sich mit ihnen.

»Und nichts auf der Insel entzieht sich der Gewalt der Tanzenden; diese sind in diesem Augenblick so stark wie die Götter; die Arme und Hüften und Schultern der Götter sind gemengt unter ihre Bewegung; (...) Sie sind die Gebärenden und die Geborenen der Insel, sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens.« (579)

Es läßt sich eindeutig erkennen, daß in dieser Ekstase die Tänzerin Laidion mit einem primitiven Kultritus verschmilzt, der sich durch die Aufhebung der profanen Zeit und den Kontakt mit der Urzeit (im Sinne Eliades), durch die Gemeinschaft mit Ahnen und Göttern, durch die Institution des Überindividuellen auszeichnet. Wenn daher im nächsten Absatz die Perspektive der Beschreibung in der Regieanweisung wieder langsam zur Realität der Bühne zurückgleitet, so bleibt die Aufhebung der gegenwärtigen Identität Laidions latent noch einen Augenblick gegenwärtig: »Laidion gleicht in diesem Augenblick kaum mehr sich selber. Unter ihren gespannten Zügen ist etwas Furchtbares, Drohendes, Ewiges: das Gesicht einer barbarischen Gottheit.« Dann bricht sie zusammen, und die Perspektive der Beschreibung kehrt mit ihr in »das kleine menschenleere Zimmer, die Wirklichkeit« zurück. Verzweifelt beklagt Laidion nun den Verlust dieses Paradieses (»... daß solches auf der Welt ist, und ich *habe es nicht!*«) und schließt noch einmal mit der Betonung der »Hoffnungsfreiheit« dieses Glücks im mythischen Bewußtsein: »...das ist alles, – alles, Hymnis: glücklich sein ohne Hoffnung.« Dieses »Glück ohne Hoffnung« hat sich den meisten Interpreten als Paradox dargestellt.⁴⁶ Aber es geht ja nicht darum, dem kleinen Hofmannsthalschen Dialog ein ethisches Programm einzuschreiben; es geht um die utopische Funktion eines verlorenen Menschheitsparadieses in Gestalt einer primitiven Kultur (es wird uns nach unserem Überblick über die Vorstellungen vom irdischen Paradies durch die Jahrhunderte nicht überraschen, daß sie auf einer Insel mit »goldfarbenen Barbaren« angesiedelt ist – umso weniger, als sich bei Hofmannsthal gerade in diesen Jahren ein gewisses Interesse für Gauguin dokumentieren läßt⁴⁷).

Somit findet sich also auch bei Hugo von Hofmannsthal diese spezifische Paradiesvorstellung; dennoch stellt sein Werk vor allem ein Dokument der Bewußtseinskrise um die Jahrhundertwende dar, wobei nur am Rande kleine utopische Schimmer aufleuchten. Mary Gilbert⁴⁸ hat dargelegt, daß sich in dieser Krise bei unserem Autor zwei Lösungsmöglichkeiten anbieten: zunächst die – wesentlich häufiger auftretende – religiöse, in der Hofmannsthal vor allem aus der Tradition des Barock schöpft; dann die ästhetische, in der die Vision des Dichters mit Elementen des primitiven Ritus zusammenfällt, der Dichter also wenigstens zum Teil die Rolle des Schamanen-Priesters übernimmt, wie später bei Cortázar. Deutlich wird diese Beziehung vor allem in dem *Gespräch über Gedichte* von 1903, in dem das Symbol als Werkzeug des Dichters mit dem Opferitus gleichgesetzt wird. Es ist jedoch unbestritten, daß dieser Weg der stärkeren Einbeziehung mythischer und ritueller Elemente auf der ästhetischen Ebene das Spätwerk Hofmannsthals in weit geringerem Maße bestimmt hat, als die religiöse Lösung oder der Weg eines humoristischen⁴⁹ Rückzugs in das Schweigen in den Komödien. Aber dennoch taucht in

Hofmannsthals Gedanken immer wieder in den unterschiedlichsten Zusammenhängen die utopische Vorstellung auf, durch den vollkommenen Zweifel auf dem Weg der Kunst zu einem neuen Welterleben jenseits der Krise zu gelangen, für das »primitive« Denkmuster als Vorbild dienen sollen. Am deutlichsten zeigt sich das in dem dritten »Wiener Brief« von 1923 für die amerikanische Zeitschrift »The Dial«, (Vol. 74, No. 3) wo er über Reinhardts Inszenierung seines *Großen Salzburger Welttheaters* von 1922 berichtet und plötzlich zu der allgemeinen Feststellung kommt: »Wir sind ohne Zweifel auf dem mühsamen Wege, uns eine neue Wirklichkeit zu schaffen, und diese Schöpfung geht nur durch den vollkommenen Zweifel an der Realität, also durch den Traum hindurch« (RA II, S. 291). Aus diesem Grund sieht er den Schauspieler – ganz im Reinhardtschen Sinne – als »empfindliches Instrument des geistigen Wetterumschwungs«, durch den eine Realität geschaffen werden soll, in der – wie wenig später im surrealistischen Programm – Wirklichkeit und Traum unauflöslich verwoben sind. Und gerade diese Weltsicht kommentiert Hofmannsthal mit einem Zitat aus Lévy-Bruhls *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* über eine Art des »nahualismo« bei den südamerikanischen Abipones, der darin besteht, daß bei diesen Indianern in ein Raubtierfell gekleidete Menschen *zugleich* als Raubtier und Mensch angesehen werden. Hofmannsthal schreibt dazu:

»Es besteht für mich kein Zweifel, daß auch hier wieder in wunderlicher Verketung des Späten mit dem Frühen etwas in unserem Phantasieleben an das Phantasieleben der Naturvölker anklingt. Nichts scheint mir der Unheimlichkeit, die vom großen modernen Schauspieler in solchen Momenten ausgeht, so völlig identisch als der folgende Zug aus dem Leben einer primitiven Völkerschaft. . .« (RA II, S. 292)

Dieser Gleichsetzung von Schauspieler und Schamanen entspricht jedoch noch nicht – wie bei ähnlichen Versuchen der Surrealisten oder lateinamerikanischer Autoren (wo der Dichter an die Stelle des Schauspielers tritt) – ein konsequent realisiertes poetisches Programm. Dennoch ist Hofmannsthal einer der ersten Autoren der Jahrhundertwende, der die Krise des rationalen Bewußtseins und der Sprache in voller Schärfe darstellt und wenigstens sporadisch auch das Bild eines Paradieses im mythischen Bewußtsein erwägt, das der krisenhaften europäischen Zivilisation entgegengesetzt wird.

Paradiess Sehnsucht als Folge der Krise: Robert Musils utopisches Paradies oder die Harmonie von Logos und Mythos

Die Krise des Bewußtseins und der Sprache, die wir am Werk Hofmannsthals exemplarisch dargestellt haben, ist ein europäisches, im Bereich der deutschsprachigen Literatur und insbesondere jener des alten Österreich besonders akzentuiertes Phänomen. Sie läßt sich auch bei vielen anderen Autoren dieser Zeit nachweisen, wie die zahlreichen Abhandlungen allgemeiner Natur über die Sprachkrise zeigen.⁵⁰ Uns interessiert hier aber nicht so sehr die Krise selbst (also der »Paradiesverlust«), sondern vielmehr deren Folgen: in welche Richtung gehen die Reaktionen auf das Bewußtsein der Krise? Kann man in der Literatur des angesprochenen Raumes schon in der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg einen Rückgriff auf magisch-mythische Bewußtseinsformen erkennen? In diesem Zusammenhang wäre natürlich der deutsche Expressionismus zu erwähnen; er überschneidet sich mit unserer Denkfigur vor allem in der Sprach- und Erkenntniskritik, die in seiner »erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa« zum Ausdruck kommt, aber auch in der (ja immer latent »paradiesischen«) Vorstellung vom »Neuen Menschen«, der manchmal auch auf der Flucht vor dem inauthentischen Europa in einem urtümlicheren Amerika gesucht wird wie in Kasimir Edschmids Erzählung *Der Lazo*.⁵¹ Aber wenn auch einige Expressionisten (v. a. der junge Benn) in ihrer Poetik auf Lévy-Bruhls Vorstellungen von der prälogischen Bewußtseinsform rekurrieren,⁵² soll hier nicht der Expressionismus, sondern das Werk Robert Musils als Paradigma für unsere Denkfigur herangezogen werden: nicht nur, weil eine Rezeption der Musilschen Paradiessuche auf dem Höhepunkt der lateinamerikanischen »nueva novela« (in Cortázers *Rayuela*) nachzuweisen ist, sondern auch deshalb, weil die expressionistische Variante dieser Denkfigur zahlreiche Parallelen zu der anderer europäischen Avantgardebewegungen – etwa der Surrealisten – aufweist, denen in Teil 3 dieser Studie ohnedies breiter Raum gewidmet ist.

Robert Musils Werk ist durch die unbedingte Treue seines Autors zu dem Prinzip der logischen Präzision im Denken wohl über jeden Irrationalismusverdacht erhaben. So bleibt in dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* die Perspektive der Hauptfigur Ulrich stets als Identifikationsangebot für den kritisch-intellektuellen Leser erhalten. Ulrich ist geradezu die Verkörperung intellektueller Redlichkeit, und seine Vernunft scheitert nicht an einer absurden Umwelt, sondern vollzieht die Selbstaufhebung aus eigenen Stücken. Ist Ulrich nun ein »Suchender nach dem

Verlorenen Paradies?» Und wenn dies zutrifft – wofür einige Textstellen zu sprechen scheinen –, läßt sich dieses Paradies dann mit jenem Bereich gleichsetzen, den wir das »mythische Bewußtsein« genannt haben?

Zunächst ist festzuhalten, daß Musil sich offenbar intensiver als Hofmannsthal mit den Ergebnissen der ethnologischen und anthropologischen Forschung seiner Zeit auseinandergesetzt hat: In Tagebuchaufzeichnungen und Rezensionen, vor allem aber in dem Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* läßt sich eine detaillierte Kenntnis von Lucien Lévy-Bruhls Werk, insbesondere dessen *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, nachweisen.⁵³ Aber Musils Tagebücher zeugen ja ohnehin von einer sehr aktiven Auseinandersetzung mit den verschiedensten geistigen Strömungen seiner Zeit auf so disparaten Gebieten wie Physik, Philosophie, Kunst oder Psychologie; sollte man sich da nicht davor hüten, die wenigen, verstreuten Erwähnungen Lévy-Bruhls überzubewerten? So ist ja in seinen Aufzeichnungen trotz häufigen Bezuges auf Ernst Cassirer und der Erwähnung persönlicher Kontakte zu diesem Philosophen von seinem *Mythischen Denken* nie die Rede.⁵⁴ Der Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* zeigt freilich, daß Musil in Lévy-Bruhl gleich in zweierlei Hinsicht einen Referenzpunkt für eigene Konzeptionen findet: zunächst dient seine Beschreibung des Denkens der »Primitiven«, wie später bei Julio Cortázar, als Ausgangspunkt einer ästhetischen Konzeption; diese stellt bei ihm zum Unterschied von der *Poética* des Argentiniers jedoch weniger auf die Figur des Dichters, als vielmehr auf den Rezeptionsvorgang ab:

»Liest man die genialen Beschreibungen, welche Lévy-Bruhl in seinem Buch ›Les fonctions mentales des sociétés primitives‹ [sic!] vom Denken der Naturvölker gegeben hat, namentlich die Kennzeichnung jenes besonderen Verhaltens zu den Dingen, das er Partizipation nennt, so wird der Zusammenhang mit dem Kunsterlebnis an vielen Stellen derart fühlbar, daß man glauben kann, in diesem eine späte Entwicklungsform jener Frühwelt vor sich zu haben (...).« (GW 8, 1141)

Die Diskussion dieses Kunsterlebnisses führt über den in Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch*⁵⁵ beschriebenen Sonderfall des Stummfilms, in dem die stummen Dinge – wie in Ziolkowskis Epiphanie-Darstellung – eine ungewohnte »Lebendigkeit und Bedeutung« gewinnen, schließlich zu einem Kernproblem des Musilschen Werks: zu jenem *anderen Zustand*, dessen Utopie auch im *Mann ohne Eigenschaften* eine zentrale Stellung einnimmt. Man könnte auf eine Verbindung zwischen dem »Denken der Naturvölker« und diesem Zustand schließen; das hieße, daß Musil direkt in die Entwicklungslinie einer Dichtung einzureihen wäre, die im Sinne unserer Titelformulierung auf der Suche nach dem

verlorenen Paradies auf mythisch-primitive Bewußtseinsstrukturen rekurriert. Inwieweit eine solche Folgerung berechtigt ist, soll nun eine kurze Analyse des Musilschen Werkes zeigen.

1. Robert Musil und die »Utopie des exakten Lebens« – der Weg der unerbittlichen »Schärfe des Geistes«

»Der künstlerisch denkende Mensch ist heute bedroht durch den nicht künstlerisch denkenden Menschen und durch den nicht denkenden Künstler; es wird notwendig werden, sich auf Grenzen, Rechte und Pflichten zu besinnen.«

Robert Musil

In dem als Motto vorangestellten Zitat aus Musils Rezension einiger »Essaybücher« tritt der Kern seiner Ästhetik (und künstlerischen Ethik) programmatisch und pointiert zu Tage. Der Ingenieur Musil ist weit entfernt davon, mit den Propheten eines modischen Irrationalismus in die Verkündung der totalen Überwindung der Vernunft einzustimmen. Er weiß ja aus der praktischen Arbeit des Alltags, wie nützlich und zielführend vernunftgemäße Überlegungen sein können; wenngleich dieser »Normalzustand«, der durch die »Schärfe des Geistes« gekennzeichnet ist, »die geistige Haltung des Menschen unserer Zivilisation bis ins letzte durchdringt« (GW 8, 1143), kann er jedoch nicht Anspruch darauf erheben, die ganze Welt, ja den ganzen Menschen zu erfassen. In *Skizze der Erkenntnis des Dichters* scheidet Musil denn auch den Bereich der Erkenntnis in ein »ratioides« und ein »nicht-ratioides« Gebiet, wobei letzteres mit dem moralischen Gebiet gleichgesetzt wird. Der Dichter hätte demzufolge an die Stelle der Erkenntnis des Seienden die des Möglichen zu setzen, nicht Lösungen zu finden, sondern zu *er*-finden (GW 8, 1025–1030).

Aber gar so einfach ist die angedeutete Grenzziehung nicht, wenn man nicht auf die »Schärfe des Geistes« verzichten will: Schon in seinem Erstlingsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* werden die Grenzen der Vernunft offenbar. Törleß, der sie aufdeckt, opponiert nicht gegen die Vernunft im Namen irgendeiner irrationalen Transzendenz, sondern begeht nur den Fehler, die logischen Denkgesetze mit der Naivität des Heranwachsenden zu konsequent anzuwenden. Dabei stößt er auf das Ärgernis der imaginären Zahlen: logische und mathematische Unmöglichkeiten, mit denen man dennoch rechnet und zu ganz realen Ergebnis-

sen gelangt. Anstatt nun dem pragmatischen Standpunkt zu folgen und ausschließlich diese Ergebnisse zu betrachten, interessiert sich Törleß für den Weg, der zu ihnen führt, aber eben dieser Weg bleibt der Vernunft unzugänglich und kann von dem biederem Mathematikprofessor nur durch einen Rekurs auf dogmatische Glaubensregeln gerechtfertigt werden. Es verwundert nicht, daß die Erklärung »Lieber Freund, du mußt einfach glauben!« (GW 6, 77) dem jungen Mann nicht genügen kann, der kurz zuvor in einem epiphanieartigen Naturerlebnis (GW 6, 62–63) das Beunruhigende des mathematischen Begriffes »Das Unendliche« entdeckt hat. Törleß gerät so in eine Erkenntniskrise, die zu einem der zentralen Themen des Romans neben den Problemen pubertärer Sexualität und der Henker-Opfer-Dialektik wird. Dabei wird der Vernunft keineswegs ein irrationalistisches Glaubenssystem entgegengestellt (wie das etwa sein Mitschüler Beineberg tut, den bezeichnenderweise das Problem der imaginären Zahlen »wenig interessiert«), sondern das auf mathematischer Exaktheit aufbauende System der wissenschaftlichen Erkenntnis wird an den eigenen Kriterien gemessen und kann ihnen nicht genügen, so daß, mit den Worten Hans-Georg Potts, »es der Rationalismus selbst ist, der mit den eigenen Mitteln geschlagen ist.«⁵⁶ Diese Erkenntnis formuliert Musil auch in *Skizze der Erkenntnis des Dichters*: »Zu unterst schwankt auch hier der Boden, die tiefsten Grundlagen der Mathematik sind logisch ungesichert, die Gesetze der Physik gelten nur angenähert, und die Gestirne bewegen sich in einem Koordinatensystem, das nirgends einen Ort hat« (GW 8, 1027), sie wird dort allerdings (freilich nicht ohne ironischen Unterton) in »wissenschafts-optimistischer« Attitüde bagatellisiert: »Aber man hofft, – nicht ohne Grund – das alles noch in Ordnung zu bringen. . .« Der einfache Weg, diesem Ungenügen der Vernunft in die Unüberprüfbarkeit modischer Irrationalismen zu entfliehen, bleibt Törleß und seinem Schöpfer verwehrt: sobald über das bloße Erlebnis der Epiphanie hinaus ein System gebaut werden soll, entlarvt der kritische Verstand das Beiwerk als »hypothetische Unbeweisbarkeiten«, die »mystische, religiöse Innerlichkeit« als »Verflachung, Schlendrian, Sackgasse für jedes Gefühl« (*Die Wallfahrt nach innen* [1913], GW 9, 1447). Will man solche »Unbeweisbarkeiten« vermeiden, stellt sich heraus, daß das »Erlebnishaft« sprachlich nicht artikulierbar ist: In dem großen Verhör vor den Lehrern der Schule spricht Törleß zwar von »toten« logischen und »lebendigen« nicht mehr logischen Gedanken, kann aber das Eigentliche, das er mitteilen will, nicht ausdrücken: »Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist. . .« (GW 6, 137). So mündet auch *Törleß* in das Erlebnis der Sprachlosigkeit, das in ähnlichen Ausdrücken beschrieben wird wie bei Hofmannsthals Chandos.⁵⁷

cherheit auch der »ratioiden« Fundamente einem Jugendlichen zuschreibt. Das Kind und der Jugendliche sind ja, Ulrichs Überlegung im *Mann ohne Eigenschaften* zufolge, die »Eigenschaftslosen« par excellence: statt über Eigenschaften verfügen sie über eine unbegrenzte Zahl von Möglichkeiten, und statt Dogmen und Gewohnheiten steht ihnen eben eine durch nichts begrenzte Reflexionsfähigkeit zu Gebote. Sie sind noch nicht an dem »Fliegenpapier« der Rollen und stereotypen Abläufe kleben geblieben, das sie allmählich einwickelt, »bis sie in einem dicken Überzug begraben liegen, der ihrer ursprünglichen Form nur ganz entfernt entspricht« (GW 1, 131). Dieses Bild des Fliegenpapiers, das Musil auch zum Gegenstand einer meisterhaften Skizze aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* gemacht hat, nimmt in seinem Werk eine zentrale Stelle ein. Musil erwähnt in einer »Vorbemerkung« zu dieser Sammlung, daß der Text *Das Fliegenpapier* schon 1913 erstmals in einer Zeitschrift erschienen war (GW 7, 474); die eben zitierte Reflexion Ulrichs, in welcher der langsame Tod der Fliege mit dem langsamen Erstarren des jungen Menschen in den »fertigen Einteilungen und Formen des Lebens« gleichgesetzt wird, ist also eine spätere Interpretation des Bildes aus der ursprünglich *Römischer Sommer* betitelten Skizze. Auch deshalb erscheint es legitim, darin mehr zu sehen, als nur den Versuch, »den Prozeß des Beobachtens sprachlich zu artikulieren«.⁵⁸ Bei aller gebotenen Vorsicht vor allzu einseitig allegorischen Deutungen⁵⁹ scheint doch festzustehen, daß das Fliegenpapier etwas mit der sanften Gewalt der Notwendigkeiten, der Sachzwänge zu tun hat, und daß der einmal von demselben »eingewickelte« Mensch nun in seiner von bestimmten Eigenschaften geprägten sozialen Rolle gefangen ist, der Ulrich den Wunsch entgegensetzt, »ein Mann ohne Eigenschaften« – also *ohne soziale Identität* – »zu sein« (GW 1, 130). Das Fliegenpapier steht daher mit einer bestimmten, in Musils Werk ständig wiederkehrenden Art von »Zivilisationskritik« in Zusammenhang. Insofern ist hier ein Ansatzpunkt für ein mögliches Ausgreifen nach anderen Denk- und Bewußtseinsformen gegeben, wenn gleich man nicht übersehen darf, daß Musil auch in diesem Fall einer allzu vereinfachenden Bewegung weg von der überlebten Form der Zivilisation und hin zu einer ursprünglich-authentischen Kultur (etwa im Sinne Oswald Spenglers) entgegentritt.⁶⁰

Der Streit zwischen intellektueller Selbstkritik und »schwärmerischer« Zivilisationsflucht bleibt auch in Musils Drama *Die Schwärmer* unentschieden: Die ethische Frage, die dem »nicht-ratioiden« Bereich zugewiesen ist, wird hier in Form der Dichotomie zwischen »Wahrhaftigkeit« und »In-der-Lüge-Leben«⁶¹ in den Mittelpunkt gestellt. Der Zentralfigur Thomas (ebenso wie Törleß ein mit vielen autobiographischen Zügen ausgestatteter Vor-Entwurf Ulrichs) hat Musil die deutlichste Formulierung dieses Problems in den Mund gelegt:

»Anselm und ich können nie die Wahrheit vergessen (...), daß wir mitten in einer Rechnung stehen, die lauter unbestimmte Größen enthält und nur dann aufgeht, wenn man einen Kniff benützt und einiges als konstant voraussetzt. Eine Tugend als höchste. Oder Gott. Oder man liebt die Menschen. Oder man haßt sie. Man ist religiös oder modern. Leidenschaftlich oder enttäuscht. Kriegerisch oder pazifistisch. Und so weiter und so weiter, diesen ganzen geistigen Jahrmarkt entlang, der heute für jedes seelische Bedürfnis seine Buden offen hält. Man tritt bloß ein und findet sofort seine Gefühle und Überzeugungen auf Lebensdauer und für jeden denkbaren Einzelfall. Schwer ist nur, sein Gefühl zu finden, wenn man keine andere Voraussetzung akzeptiert, als daß dieser entsprungene Affe, unsere Seele, auf einem Lehmhaufen kauern, durch Gottes unbekannte Unendlichkeit saust.« (GW 6, 385)

Das Schlußbild macht deutlich, daß auch Musils Variation der Bewußtseinskrise mit der Erschütterung des Weltbildes zusammenhängt, die Marianne Kesting »die kopernikanische Wende des Bewußtseins« nennt, und die sich in ähnlichen Bildern bei Musils Zeitgenossen Pirandello, aber auch noch bei Samuel Beckett ausdrückt.⁶² Im Bereich von Musils Werk haben wir damit die schärfste Formulierung der – in den Essays doch stets selbst bezweifelten – Skepsis gefunden. Und zugleich wird deutlich, daß diese Skepsis, dieser kategorische Imperativ intellektueller Redlichkeit, den Thomas vertritt, keineswegs dem sieghaft-freudigen Bewußtsein des Rationalisten im ausgehenden 19. Jahrhundert entspricht, sondern vielmehr Quelle des Leidens wird: Thomas bleibt am Ende des Stückes vereinsamt zurück. Da es »für den reflektierten Menschen nicht möglich« ist, »den Zustand der Bewußtheit willentlich wieder aufzugeben, in eine naive Haltung zu fliehen und zu werden wie die anderen«, muß er auf Sinn verzichten und sich in einer ästhetisch-distanzierten Haltung des Handelns entschlagen bzw. seine Handlungen »in demselben Akte wieder vernichten« und dadurch das alltägliche Handeln insgesamt ironisieren.⁶³

Gibt es in den *Schwärmern* aber überhaupt dieses »Glück der Unreflektiertheit«, ohne zugleich die intellektuelle »Unredlichkeit« in Kauf nehmen zu müssen, mit der etwa Thomas' Schwager Josef ein bestimmtes Wertsystem unhinterfragt übernimmt? – Am ehesten wohl bei den Frauengestalten, die bei Musil überhaupt dem Bereich des Nicht-rationalen näher stehen. Regine entstammt (wie Diotima im *Mann ohne Eigenschaften*) eher der Spezies jener bürgerlichen »Gottsucher« um die Jahrhundertwende, deren »Gefahr in den geringen Ansprüchen liegt, die sie stellen« (GW 9, 1447). Ihr geht es lediglich um die Intensität, nicht um den Inhalt des Fühlens (»Warum soll nicht jemand mit falschen Gefühlen echt fühlen?!« [GW 6, 316]). Dagegen erscheint Maria als die naivere, aber auch ihre Naivität ist nur eine relative; sie entspringt eher einer aus dem Überdruß geborenen Verweigerung gegenüber der intellektuellen

Sphäre als jener Ursprünglichkeit, die vor der Reflexion läge. Deshalb ist Sibylle Bauers Fazit (»wahrscheinlich sollen alle Personen als widerlegt betrachtet werden«⁶⁴) wohl beizupflichten. Jedenfalls findet sich in diesem Stück noch kein Vertreter »paradiesischen« Denkens.

2. Archaische Welt und primitives Denken: *Drei Frauen*

In dem Novellenband *Drei Frauen* experimentiert Musil dann – im Gegensatz zu den kurz vorher entstandenen *Schwärmern* – mit ursprünglicheren Bewußtseinsformen.

Er siedelt diese Novellen in einer archaischen Welt an, die er als Soldat an der Isonzofront kennengelernt hatte: in einzelnen schwer zugänglichen Gebirgstälern Südtirols. Hans-Georg Pott betont daher nicht zu Unrecht, die »Einheit der drei Novellen« liege »in ihrem Zauber, womit nicht nur eine subjektive Lektüreerfahrung gemeint sein kann, sondern jenes Zauber- und Hexenwesen, jene Märchen- und Mythenwelt, jene Zeichenmagie und die Verwandlungen von Zeit und Raum, die Vermischung von Zivilisation und Wildnis, die (...) die unerhörten Begebenheiten strukturieren und prägen«;⁶⁵ allerdings beachtet er dabei zu wenig die unterschiedliche Atmosphäre der drei Erzählungen: Flieht in der ersten Geschichte (*Grigia*) ein schon durch seinen Namen (»Homo«) deutlich als Allegorie gekennzeichnete Vertreter der zeitgenössischen europäischen Zivilisation als Goldsucher in die archaische Welt der Südtiroler Berge, an der er später zugrundegeht,⁶⁶ so wird schon durch die Namen (Homo, Mozart Amadeo Hoffingott) ebenso wie durch die Inhaltsstruktur der Novelle, die deutlich an Hoffmanns und Hofmannsthals Behandlungen des Falun-Stoffes angelehnt ist, ein phantastisch-irreales Klima geschaffen, das eine direkte Projektion des entwickelten Gegensatzes zwischen der ursprünglichen Gebirgswelt und der »Einheitsmasse von Seele: Europa« (GW 6, 244) auf die Realität des zeitgenössischen Lesers nicht zuläßt. Noch stärker entrückt ist die gleichfalls in Südtirol angesiedelte zweite Novelle *Die Portugiesin*: sie spielt in einer mittelalterlichen Welt feudaler Konflikte. Hier zeigt sich besonders deutlich eine Technik des Umgangs mit mythologischen Bruchstücken und Symbolen, die Bernhard Böschenstein wie folgt beschreibt: »Eine der erzählerischen Techniken Musils besteht in der Verwendung von Bruchstücken, von überlebenden Bestandteilen einer vergangenen religiösen Tradition, wobei er ihnen den Hauch des Mysteriums beläßt, sie aber jedes greifbaren Sinnes beraubt, an dem eine Interpretation ansetzen könnte«.⁶⁷ Diese Technik bietet jedoch nicht das Bild eines archaischen Bewußtseins, sie

zeigt lediglich die Möglichkeit, mit dem von diesem zurückgelassenen Material ästhetisch zu spielen.

Ganz anders die dritte Novelle, *Tonka*, in der Musil autobiographisches Material – seine Beziehung zu dem Brünner Proletariermädchen Herma Dietz,⁶⁸ das ihm als Vorbild einer geradezu mythischen Inkarnation naiven, vor-reflektorischen Bewußtsein dient – verarbeitet hat. Diese Figur wird mit den träumerisch aneinandergereihten Versatzstücken einer bukolischen Szenerie ohne klare zeitliche Abfolge eingeführt und sofort mit einer Sphäre »alltäglicher Unendlichkeit« in Verbindung gesetzt:

»An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! Ist es Kleinlichkeit, wenn solche Einzelheiten sich an einen Menschen heften? Wie Kletten!? Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen.« (GW 6, 270)

Der Erzähler stellt jedoch diese mythisierte Schilderung bereits kurz darauf kritisch in Frage: »Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt. Das war schon das Märchen; er konnte es nicht mehr unterscheiden« (ebda.) Tonkas hervorstechende Eigenschaft ist eine besondere Art von Sprachnot: Zum Unterschied der lediglich mit »Er« benannten intellektuellen Hauptfigur kann sie ihre Gefühle nicht beschreiben, »weil sie die gewöhnliche Sprache nicht sprach, sondern irgendeine Sprache des Ganzen« (GW 1, 276). Das ist nun freilich keine Sprachnot in der Art des Lord Chandos,⁶⁹ sondern viel eher eine noch ungebrochene Verbindung zu jener utopischen Sprache, die Chandos erst sucht. Nach den einleitenden Überlegungen zur mythisierten Verwendung des Naturbegriffes im Zusammenhang mit *Bon Sauvage*-Figuren mag es nicht verwundern, daß Musil Tonka immer wieder als »Natur« beschreibt: »Sie war Natur, die sich zum Geist ordnet; nicht Geist werden will, aber ihn liebt und unergründlich sich ihm anschloß wie eins der vielen dem Menschen zugelaufenen Wesen« (GW 1, 285). Doch nicht Tonkas Wesen steht im Mittelpunkt der Erzählung, sondern vielmehr der innere Konflikt des Er-Erzählers, der angesichts einer Schwangerschaft sowie einer plötzlich ausbrechenden Geschlechtskrankheit bei dem Mädchen zwischen der rationalen Annahme einer moralisch verwerflichen Handlung und dem irrationalen Glauben an Tonkas Unschuldsbeteuerungen hin- und hergerissen ist: So steht »während der ganzen Zeit neben der Gewißheit seines Verstandes eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht.« Und dieses Gesicht leitet sofort über zu dem ländlichen Idyll des Beginns, in diese archaisch-arkadische Paradieswelt jenseits der Dichotomie von Wahrheit und Falschheit, deren Ausdruck Tonka zu sein scheint:

»Man geht zwischen den Kornfeldern, man fühlt die Luft, die Schwalben fliegen, in der Ferne die Türme der Stadt, Mädchen mit Liedern . . . man ist fern aller Wahrheit, man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt. Tonka war in die Nähe tiefer Märchen gerückt. Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus . . .« (GW 1, 289).

Aber Tonkas Kraft reicht nicht aus, um ihn auf ihre Seite, in ihre Welt hinüberzuziehen: » . . . vielleicht war Tonkas Kraft zu gering, sie blieb ein halbgeborener Mythos« (GW 1, 303). So stirbt sie, ohne daß man in der Geschichte wesentlich mehr über ihr Denken erfahren würde. Dennoch ist Tonkas »anderes« Denken, ihre »Sprache des Ganzen«, ihre Beschreibung als »Natur« im dichterischen Werk Robert Musils einer der ersten Ansätze zu einer Darstellung primitiven Bewußtseins als Gegenpol zum rationalen Denken. In diesem Sinne bildet die Gestalt der Tonka auch einen Vor-Entwurf zu der gänzlich anders gearteten Figur des irren Frauenmörders Christian Moosbrugger im *Mann ohne Eigenschaften*.

3. Mythisches Bewußtsein und Wahnsinn: »Moosbrugger denkt«

Tatsächlich lassen sich in der Konzeption Moosbruggers Elemente feststellen, die auf die Darstellung primitiv-mythischen Bewußtseins in den *Drei Frauen* rekurrieren. Schon die Schilderung der Heimat eben dieses Frauenmörders erinnert an die ärmliche, archaische Welt des Bergdorfs aus der Novelle *Grigia*: »Moosbrugger war als Junge ein armer Teufel gewesen, ein Hüterbub in einer Gemeinde, die so klein war, daß sie nicht einmal eine Dorfstraße hatte . . .« (GW 1, 69).⁷⁰ In der Beschreibung seiner Vorgeschichte gleitet die Erzählperspektive fast unmerklich in eine Erlebnisweise hinüber, in der – wie im mythischen Welterleben – das Individuelle aufgehoben und aus einzelnen Frauen eine fremde, Begehren auslösende Kraft wird:

»Er konnte Mädels immer nur sehn; auch später in der Lehre und dann gar auf den Wanderungen. Nun braucht man sich ja bloß vorzustellen, was das heißt. *Etwas*, wonach man so natürlich begehrt wie nach Brot und Wasser, darf man immer nur sehn. Man begehrt *es* nach einiger Zeit unnatürlich: *Es geht vorüber*, die Röcke schwanken um *seine* Waden. *Es steigt über einen Zaun und wird bis zum Knie sichtbar*«. (Ebda., Hervorhebung M. R.)

Stärker aber noch ist Moosbruggers mythische Denkweise in dem Kapitel *Moosbrugger denkt nach* entwickelt. Hier wird er in seiner Sprachnot vorgeführt: wie Tonka steht ihm im Verhältnis zu den »Gebildeten« die

logische Begriffssprache von Wissenschaft und Jurisprudenz nicht zu Gebote, so daß er seinen Protest gegen die schlechte Behandlung im Gefängnis nicht mit dem nötigen Nachdruck artikulieren kann:

»Ergrimmt ahnte Moosbrugger, daß jeder von denen sprach, wie es ihm paßte, und daß es dieses Sprechen war, was ihnen die Kraft gab, mit ihm umzugehen, wie sie wollten. Er hatte das Gefühl einfacher Leute, daß man den Gebildeten die Zunge abschneiden sollte« (GW 1, 235).

Moosbrugger spricht eher in einer »Sprache des Ganzen«, aber anders als Grigia befindet er sich auf fremdem Terrain, anders als Tonka hat er nicht einmal einen Gefährten: Aufgrund seines Anders-Seins, dem ein Anders-Sprechen korrespondiert, ist er eine Randexistenz, ein gesellschaftlich Ausgestoßener, wird zum Schauobjekt und Nervenkitzel in einer zivilisierten Gesellschaft – wie jene ersten Exemplare der »Wilden«, die im Zeitalter der Entdeckungen an den europäischen Königshöfen herumgereicht wurden, und die Musil mit feiner Ironie in der komisch gebrochenen Gestalt des Mohren Soliman darstellt. Auf diese Situation reagiert Moosbrugger im Rahmen seiner magischen Denk-Schemata: er pickt sich Worte aus den Reden der ihn umgebenden Gesellschaft heraus, um sie als Zaubersprüche einzusetzen, und ist dann höchst verwundert, wenn bei seiner Verwendung dieser Worte die Wirkung ausbleibt:

»... die Welt hielt überall gegen ihn zusammen. Kein Zauberwort kam gegen diese Verschwörung auf und keine Güte.

Solche Worte hatte er in den Irrenhäusern und Gefängnissen eifrig gelernt; französische und lateinische Scherben, die er an den unpassendsten Stellen in seine Reden steckte, seit er herausbekommen hatte, daß es der Besitz dieser Sprachen war, was den Herrschenden das Recht gab, über sein Schicksal zu befinden«. (GW 1, 72)

So – als Bannzauber – ist auch sein unzusammenhängender Versuch zu verstehen, seine Taten politisch zu rechtfertigen: »theoretischer Anarchist«, »Sozialdemokraten«, »Freimaurer«, »Jesuiten«, »Juden«, das sind Wörter aus dem Fundus der ihn umgebenden Herrschaftssprache, die er magisch deutet, um so für sich ein System des Schutzzaubers zu errichten, das er seine »Wissenschaft« nennt. Ulrich ebenso wie dem Erzähler erscheint Moosbrugger im Unterschied zu den Gerichtssaal-Berichterstatern nicht einfach als Verrückter, sondern eher wie ein Mensch, der eine Fremdsprache nur nach dem Hörensagen nachzusprechen versucht, dabei aber die Regeln der eigenen – magischen – Grammatik anwendet. Ihnen zufolge meint Moosbrugger mit der Leerformel *Jus* plötzlich ein Prinzip gefunden zu haben, das sein Leben, ja das die ganze Welt durchwaltet – einerseits an den *Mana*-, andererseits an den *Tabu*-Begriff erin-

nernd, auch wenn es zuletzt wohl vor allem das Eigentumsrecht bezeichnet: »So hatte man sein Jus verhöhnt und geschlagen, und er begann wieder zu wandern. Findet man das Jus auf der Straße?! Alle Weiber waren schon das Jus von irgendwem, und alle Äpfel und Schlafstätten; und die Gendarmen und Bezirksrichter waren schlimmer als die Hunde« (GW 1, 237). Aber das Zauberwort »Jus« wirkt zum Ende doch nicht und vermag seine Situation nicht zu erklären: »Aber was das eigentlich war, woran ihn die Leute immer zu packen bekamen und weshalb sie ihn in die Gefängnisse und Irrenanstalten warfen, das konnte Moosbrugger niemals recht herauskriegen« (ebda.). Angesichts dieser Ratlosigkeit stellt sich erneut eine Sprachkrise ein; ihm »kleben die Worte am Gaumen fest«, und diese Situation der Wehrlosigkeit gegenüber den redegewandten Juristen verursacht natürlich »Angst« – nicht zuletzt deshalb, weil der fremde Zauber offensichtlich stärker ist. Aber gerade in dieser »kläglich-lichen Unsicherheit« erlebt auch Moosbrugger einen »anderen«, ihm aber wohl adäquateren Zustand:

»Mit einem Mal war ein kalter Hauch da. Oder in der Luft tauchte ganz nah vor ihm eine große Kugel auf und flog in seine Brust. Und im gleichen Augenblick fühlte er etwas an sich, in seinen Augen, auf den Lippen oder in den Gesichtsmuskeln; in die ganze Umgebung kam ein Schwinden, ein Schwärzen, und während sich die Häuser auf die Bäume legten, huschten aus dem Gebüsch vielleicht ein paar rasch davonspringende Katzen hervor. Es dauerte eine Sekunde, und dann war dieser Zustand vorbei«. (GW 1, 238)

Vorbei ist aber nur diese beklemmende Initiationsphase, denn tatsächlich beginnt gerade danach ein *anderes* Erleben für Moosbrugger, in dem er Stimmen hört und Gesichte hat. In diesen Augenblicken hört Moosbrugger auf, sich als in seinem Körper von der Welt abgetrenntes Ich zu empfinden: »Das Wichtige war, daß es gar nichts Wichtiges bedeutete, ob etwas draußen ist oder innen; in seinem Zustand war das wie helles Wasser zu beiden Seiten einer durchsichtigen Glaswand« (GW 1, 239). Was in diesen Augenblicken in ihm vorgeht, nennt er Denken, »weil ihm dieses Wort immer Eindruck gemacht hatte«. Dennoch ist sein Denken nicht mit dem logisch-rationalen Denken seiner Umwelt zu vergleichen, sondern ist eine Art »subjektloses Denken«: »Er dachte besser als die anderen, denn er dachte außen und innen. Es wurde gegen seinen Willen in ihm gedacht. Er sagte, Gedanken würden ihm gemacht« (GW 1, 240). Claudio Magris meint, Moosbruggers Ich tendiere zu der »completa analità dei linguaggi primitivi«, ja es löse sich durch eine Art »condensazione mitica« im Es auf.⁷¹ In diesem Zustand nimmt er natürlich auch die Sprache beim Wort, sieht im Eichhörnchen eine (Eich-)Katze, oder einen (Baum-)Fuchs, der doch kein Horn hat, und im Rosenmund eines Mäd-

chens eine Rose, die es mit seinem Taschenmesser abzuschneiden gilt. Natürlich geht es Musil auch um die Schilderung einer bestimmten Art des Wahns,⁷² aber das hindert nicht, Moosbrugger zugleich als eine Figur zu sehen, in der prälogische Denkformen im Sinne Lévy-Bruhls inkarniert sind. Schon im Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* hatte Musil ja diese Denkformen mit »Erscheinungen der Psychopathologie« in Beziehung gesetzt und unmittelbar hintereinander auf Lévy-Bruhl und auf Kretschmer verwiesen (GW 8, 1141). Und dort ist diese Beziehung wohl keineswegs als Verurteilung zu deuten, sondern dient, wie oben gezeigt, als Ausgangspunkt für seine Definition der Rolle von Kunst.

Auch ist Moosbrugger über große Strecken des Romans – vor allem im ersten Teil – als Projektionsfigur Ulrichs aufgebaut. E. Castrucci spricht sogar davon, daß sich angesichts des Scheiterns des alten Individualitätsbegriffes lediglich noch die Alternative zwischen Moosbrugger und dem Übermenschen stelle.⁷³ Die Figur Moosbruggers ist nämlich nicht nur mit dem traurigen Charakter des gefangenen Tieres aus der anderen Welt ausgestattet, vielmehr ist in *Moosbrugger tanzt* von einem ins Positive gewendeten »anderen Zustand« die Rede, der die Welt durchaus paradiesisch umgestaltet:

»Ein Tropfen von Moosbruggers Blut war in die Welt gefallen. Man konnte das nicht sehen, weil es finster war, aber er fühlte, was im Unsichtbaren vor sich ging. Wirres richtete sich dort draußen gleich. Krauses wurde glatt. Ein lautloser Tanz löste das unerträgliche Surren ab, mit dem ihn die Welt sonst oft quälte. (. . .) Und dann tanzte Moosbrugger mit ihnen [den Menschen und den Dingen]. Tanzte würdig unsichtbar, er, der im Leben mit niemand tanzte, von einer Musik bewegt, die immer mehr zu Einkehr und Schlaf wurde, zum Schoß der Gottesmutter und schließlich zur Ruhe Gottes selbst, zu einem wunderbar unglaublichen und tödlich gelösten Zustand. . .« (GW 1, 397)

Moosbrugger ist also nicht als nur psychopathologische Studie, nicht nur als negatives Gegenbild zu Ulrich eingeführt; seine Rolle beschränkt sich auch nicht – wie Nanao Masayakas Ansatz behauptet – auf die »Subversion« der herrschenden Wirklichkeit, sei es auch immer in mythologischer Tradition;⁷⁴ Moosbrugger ist unter anderem der Versuch, in der Traditionslinie von *Grigia* und *Tonka* eine Inkarnationsfigur für ein dem herrschenden rationalen Denken entgegengesetztes Bewußtsein zu schaffen, das nicht in einen seichten Irrationalismus der Art Meingast-Klages' oder Diotimas verfällt, sondern in einem ursprünglichen, »paradiesähnlichen« Zustand wurzelt.

Dennoch bleibt Moosbrugger freilich ein Mörder, und als solcher ist er – sollte man meinen – nicht unbedingt geeignet, einen paradiesischen, erstrebenswerten Zustand zu verkörpern. Soweit dieser Zustand auf die Bewußtseinsstrukturen der »Primitiven« ausgreift, wird er allerdings bei

Musil als eine Denkform gefaßt, in der Erwägungen der »bienséance« keinen Platz haben: man vergleiche dazu nur die kleine Skizze *Hasenkatastrophe* aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten*:⁷⁵ Hier überfällt einen Hund inmitten einer zivilisierten Badegesellschaft ein Blutausch, der ihn ein Hasenjunge reißen läßt. Und bezeichnenderweise steigt der »hochgewachsene, behagliche Herr«, der den toten Hasen der Verwertung durch die Hotelküche zuführt, »als erster aus dem Unergründlichen und hatte den festen Boden Europas unter den Füßen« (GW 7, 488). Das erinnert an Montaignes Kannibalismus-Diskussion und beweist, daß – in Ulrichs Formulierung – »das menschliche Wesen ebenso leicht der Menschenfresserei fähig ist wie der Kritik der reinen Vernunft« (GW 2, 361).⁷⁶ Im übrigen hat Musil eine im Nachlaß gefundene Erzählskizze der Beschreibung einer explizit als »mythisch« bezeichneten Welt gewidmet, in der eine auch als Mythenschöpfer beschriebene Dichterfigur über den Ankauf von Sklaven verhandelt, die zum Verzehr bestimmt sind, wobei dieser Menschenfresser-Welt durch Vergleiche mit der Alltagswelt der Zivilisation scheinbar das Grauenhafte genommen wird. All diese Versuche laufen kaum auf die Darstellung einer für Intellektuelle des 20. Jahrhunderts ästhetisch zugänglichen mythischen Bewußtseinsstruktur, sondern lediglich auf die Feststellung hinaus, daß das Grauen des Mythischen, wie es etwa Kafka betonte, auch in unserer angeblich nachmythischen Gegenwart zu finden ist.

Man könnte sich angesichts dieser ethischen Relativierung nun der hier vertretenen Argumentation anschließen und Moosbruggers Bewußtseinszustand trotz allem als »paradiesisch« begreifen wollen; dabei bliebe jedoch die Tatsache bestehen, daß Moosbrugger eben *anders* ist als Ulrich oder der Erzähler: er steht *vor* jeder logischen Reflexion, er zeigt deutlich Spuren einer Geisteskrankheit: all dies, selbst wenn es erstrebenswert wäre, ist für den Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht erreichbar. Außerdem kann Moosbrugger als ein Gescheiterter angesehen werden: sein mythisch-magisches Denken unterliegt, wie wir gesehen haben, dem »stärkeren Zauber« der logischen Alltagswelt der ihn verurteilenden Juristen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß die Faszination seiner Gestalt im Verlauf des Romans im Gegensatz zu ursprünglichen Plänen des Autors nachläßt.⁷⁷ Im zweiten Band des Romans verschwindet Moosbrugger weitgehend aus dem Geschehen und macht Platz für einen anderen Versuch, dem flachen, logisch-rationalen Alltagsdenken und dem seichten irrationalistischen Eskapismus ein »anderes« Denken entgegenzusetzen: es ist dies die »Utopie des anderen Zustands«, die Ulrich vor allem mit seiner wiedergefundenen Zwillingsschwester Agathe zu realisieren versucht.

4. Mythisches Bewußtsein und »taghelle Mystik«: die Utopie des »anderen Zustands«

Der Begriff »anderer Zustand« taucht in Musils Werk nicht erst im zweiten Buch des *Mannes ohne Eigenschaften* auf. Schon in den frühen Essays finden sich Überlegungen dazu, spätestens seit dem 1914 erschienenen Artikel *Anmerkung zu einer Metapsychik* über Walter Rathenaus Buch *Zur Mechanik des Geistes*. Dort ist von einem »veränderten« Zustand, von einem solchen »der Erweckung« die Rede, der sich nicht in der logischen Begriffssprache ausdrücken lasse: »Und man fühlt, daß die wunderbare Bewegung schon zu erstarren beginnt, wie sie der Verstand in Worte fassen will.« (GW 8, 1018). An dieser Stelle wird der genannte Zustand jedoch eindeutig als »das Grunderlebnis des Mystik« bezeichnet – eine Tatsache, die aufgrund der einleitenden Abgrenzungsversuche gegen eine Zuordnung zu dem »Paradies« magisch-mythischen Bewußtseins spräche; mystisches Erleben ist für Musil jedoch nicht mehr zwingend mit Religion verbunden, wenn er schreibt, die religiösen Mystiker hätten zur Perpetuierung dieses Erlebnisses »die Konvention Gott« gehabt, was »heute nicht mehr möglich« sei.

Das nächste Mal wird der »andere Zustand« in den *Ansätzen zu neuer Ästhetik* behandelt, und diesmal geht Musils Darstellung von der Erwähnung des Lévy-Bruhlschen Partizipationsbegriffes aus: In dem Denken der Naturvölker wie in dem damit im Zusammenhang stehenden Kunsterlebnis stecke »im Kern ein anderes Verhalten zur Welt« (GW 8, 1141). Dieses Verhalten sei dem Geisteszustand entgegengesetzt, durch den der Mensch sich »zum Herren einer Erde« entwickelt habe, und den Musil die »Schärfe des Geistes« nennt, dem er im Bereich des Moralischen aber durchaus negative Eigenschaften – neben »Aktivität« immerhin »Falschheit, Ruhelosigkeit, Böses« – zuordnet. Dagegen ist der andere Zustand mit Prädikaten wie »Liebe, Güte, Weltabgekehrtheit« oder auch »Kontemplation« versehen – und spätestens hier wird klar, daß Musil zwar von Lévy-Bruhls Partizipationsbegriff ausgegangen, in der eigentlichen Beschreibung des anderen Zustands aber wieder bei der Mystik angelangt ist. Weder »Weltabgeklärtheit« noch »Kontemplation« prägen das Bild mythisch-magischen Denkens; obzwar in diesem Bewußtsein an Stelle der logisch-kausalen Beziehungen ein »geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen« tritt (GW 8, 1144), ist damit nicht automatisch die Aufhebung ethischer Wertbegriffe (»gut und böse fallen einfach weg ...«) gegeben.

Schließlich hat Musil sich noch in einem dritten Essay über den »anderen Zustand« geäußert: in dem essayistischen Fragment *Der deutsche*

Mensch als Symptom von 1923. Dort wird zunächst die Suche nach einer verlorengegangenen Sicherheit ablehnend als »ungeheurer Romantizismus« dargestellt, »der aus der Gegenwart in alle Vergangenheiten flüchtet, um die blaue Blume der verlorenen Sicherheit zu finden«. Der sich darin manifestierenden Sicht der Gegenwart als »Zerfall« tritt Musil entgegen (»... gerade daß diese mutlose Annahme nicht notwendig ist, wünsche ich zu zeigen«), denn seine Zeit wäre nicht durch Überreife, sondern vielmehr durch Unreife gekennzeichnet (GW 8, 1367). In einem späteren Teil des Fragments ist dann direkt und in positiver Weise von dem »anderen Zustand« die Rede. Er wird dort dem Denken und dem Begehren gleichermaßen entgegengesetzt und durch eine Aufhebung des üblichen Subjekt-Objekt-Verhältnisses gekennzeichnet, indem »die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf ist als sonst« und die Beziehung Ich-Welt umgekehrt erscheint: »Während sich sonst das Ich der Welt bemächtigt, strömt diese in dem andren Zustand in das Ich ein oder vermengt sich mit ihm oder trägt es udgl. [sic!] ...« (GW 8, 1393). Das bedeutet ein Verhältnis zu den Dingen, das den »guten Augenblicken« des Chandos entspricht: »Man hat Teil an den Dingen (verstehst ihre Sprache)«, und es bedeutet eine Relativierung der Zeitebene, indem die Zukunft ihre Ungewißheit verliert: »Man weiß in diesem Zustand eigentlich alles voraus, und die Dinge bestätigen es bloß« (ebda.)

Alle diese Kennzeichen haben auch für die Bewußtseinsform Geltung, die ich als mythisches Denken bezeichnet habe. Dennoch rekurriert Musil in erster Linie wieder auf die Mystik, macht dabei aber die Trennung von dem religiösen Bereich besonders deutlich: »Das kontemplative Verhalten ist stets mit der Hypothese vom Vorhandensein eines Gottes verquickt worden. Wie sich zeigt, ist es aber unabhängig von dieser Voraussetzung. (...) Man hat daher die Pflicht, diesen Zustand als solchen zunächst und unabhängig von der Hypothese zu untersuchen« (GW 8, 1398). Somit entsteht ein neuer Begriff der Mystik, der Lévy-Bruhls »participation mystique« näher zu stehen scheint als der mystischen Tradition des Christentums und der anderen Hochreligionen. Tatsächlich glaubte die Kritik bisher schon mehrfach eine Verwandtschaft des »anderen Zustands« zum Denken der Primitiven auf den Spuren Lévy-Bruhls zu entdecken: Am deutlichsten ist das der Fall in den Musil-Studien von Renate von Heydebrand und von Stephan Reinhardt. Reinhardt geht dabei am weitesten: Er beschreibt zunächst unter Verwendung der besprochenen Werke von Lévy-Bruhl und Cassirer einige Kennzeichen des »Primitiv-Erlebens« und sucht dann nach Entsprechungen in den Beschreibungen des anderen Zustands:

»Vergleichen wir mit dieser Beschreibung ›primitiver‹ Erlebnisweise die Charakteristika des anderen Zustands, so begegnen im wesentlichen dieselben Feststel-

lungen: die normale Wirklichkeitsbeziehung ist abgeblendet; das Verhältnis der Wirklichkeitselemente wird neu konstituiert; die Subjekt-Objekt-Beziehung ist außer Kraft gesetzt, womit auch die kategoriale Anschauung (Raum, Zeit, Kausalität, Logik, Erfahrung) entfällt; die Neukonstituierung vollzieht sich mittels des Gefühls, demzufolge alles mit allem in Kommunikation treten kann.«⁷⁸

Diese Feststellung belegt Reinhardt mit einer großen Zahl von Zitaten aus dem Roman und zieht schließlich den folgenden Schluß: »Diese Zitate belegen die Übereinkunft von Primitiverleben und anderem Zustand.«⁷⁹ Es ist allerdings die Frage, was man unter dem Begriff »Übereinkunft« zu verstehen hat: meint Reinhardt »strukturelle Übereinstimmung«, wie er wenig später sagt, so kommt das einer vollständigen Gleichsetzung von gottfreier Mystik und mythischem Bewußtsein gleich, die angesichts der bestehenden Unterschiede (Weltabgewandtheit, rein kontemplative Haltung der Mystiker, die keine Parallele im mythischen Denken hat) wohl nicht gerechtfertigt erscheint. Renate von Heydebrands Formulierung ist vorsichtiger. Zwar stellt auch sie Gemeinsamkeiten fest, aber die sind vorwiegend negativer Natur: »Der Andere Zustand und das mit ihm übereinstimmende, auf ihn sich richtende Denken Ulrichs hat *in seiner Unterschiedenheit vom normalen Denken und Wahrnehmen* vieles mit der Geistesart der Naturvölker gemeinsam« (Hervorhebung M. R.). Selbst diese Verbindung wird noch einmal eingeschränkt: Ähnlichkeit bestehe nur zwischen dem *Erleben* der Naturvölker und dem Ulrichs und Agathes im Anderen Zustand. Im *Denken* jedoch stünde den Geschwistern nur die logisch-diskursive Sprache zur Verfügung, was zu Schwierigkeiten führen müsse, die bei den Naturvölkern nicht bestünden. Somit wird gerade Ulrich, der den »anderen Zustand« rational fassen könnte, selbst in die Anthropologenrolle gedrängt: »Ulrichs Denken gleicht manchmal eher dem Lévy-Bruhls *über* die Denkart der Primitiven, als dieser selbst.«⁸⁰

Demgegenüber bleibt als einzig mögliche Projektionsfigur mythischer Denkformen seine Schwester Agathe bestehen, die offenbar durch ihr Geschlecht (wie schon Grigia oder Tonka) für die Darstellung solcher Bewußtseins-elemente prädestiniert ist. Eine kurze Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1920 (*Tagebücher* I, 390: »Agathe ist ... der Mensch, in dem die ältere Stufe weniger unterdrückt ist«) spricht dafür, und von Heydebrand hat in einer Anmerkung⁸¹ eine ganze Reihe von Textbeispielen aus dem *Mann ohne Eigenschaften* zusammengestellt, in denen Eigenschaften Agathes beschrieben werden, die Lévy-Bruhls Bild von den »Primitiven« entsprechen sollen: so Agathes gutes Gedächtnis, das aber nicht mit begrifflicher Klassifizierung arbeitet, sondern »sinnlich-einzeln aufbewahrt«; die »Mitbeteiligung des Körpers und der Seele« (GW 4, 1091) an ihren Worten, die von Renate von Heydebrand viel-

leicht etwas zu leichtfertig mit der »participation« bei Lévy-Bruhl ineins gesetzt wird. Sicherlich ist Ulrichs Satz: »Wie wild ist ihr Wesen doch im Vergleich mit meinem!« (ebda.) keine bloße Redensart, sondern verweist präzise auf eine größere Nähe zu einem solchen mythisch-magischen Denken, ebenso wie die Feststellung, Agathe nähme Augenblicke, »in denen eine Zerteilung des Bewußtseins noch nicht eingetreten« sei, »lebhafter« oder sogar »abergläubischer« wahr als andere (GW 3, 857). Aber andererseits ist Agathe natürlich bei aller »Unbesonnenheit«, bei allem »gefühlshaft-leidenschaftlichen Handeln« (Heydebrand) noch keineswegs in eine andere Sphäre des Denkens eingetreten. Sie ist wohl eher ein »Wildfang« als eine »Wilde«, auch wenn ein Wildfang dem *wilden Denken* immerhin näher stehen mag als ein intellektueller Theoretiker. Zum Unterschied zu Moosbrugger, der mit seiner Denkform tatsächlich außerhalb der Alltagswelt des 20. Jahrhunderts steht, verkörpert sie einen Frauentyp, der wie Ibsens *Nora* durch seine Kindhaftigkeit innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft ein Gegengewicht zur als männlich-hart empfundenen rationalen Alltagswelt bildet. Die Verbindung zu einer mythisch-magischen Bewußtseinsstufe beruht denn auch auf dieser Kindhaftigkeit, und die Parallelen zu Lévy-Bruhls Darstellung des Primitiven sind, selbst in der wohldokumentierten Darstellung Renate von Heydebrands, keineswegs zwingend.

Es bleibt festzuhalten, daß die erste und wesentlichste Quelle für Musils Beschreibungen des »anderen Zustands« Äußerungen europäischer und außereuropäischer Mystiker der verschiedenen Hochreligionen sind – das hat Dietmar Goltschnigg in seiner Studie über die *Mystische Tradition im Roman Robert Musils* nachgewiesen. Diese Veränderung geschieht jedoch wiederum in Richtung auf eine Eliminierung jeglichen Gottesbegriffes: »Das Einheitserleben der Geschwister im ›anderen Zustand‹ ist zwar den überlieferten Ekstasen der Mystiker nachempfunden, Gott aber wird ausnahmslos verdrängt«. ⁸² Zugleich zeigt Goltschnigg, daß Musil damit einen bereits in der von ihm benützten Anthologie *Ekstatische Konfessionen* von Martin Buber vorgezeichneten Weg zu einer »gottlosen Mystik« weitergeht: »Bubers Ansätze, die transzendente Mystik zu säkularisieren und in eine Ich- und Weltmystik umzuwandeln, werden von Musil konsequent weitergeführt.« ⁸³ Damit scheint der Haupteinwand gegen die Vermischung der Begriffe mythisch und mystisch – die Nähe der Mystik zu geprägten Religionen – gegenstandslos geworden zu sein: eine solche »gottlose Mystik« könnte tatsächlich Elemente mythischer Weltsicht aufweisen, deren Bild bei Musil eben mehr aus den Selbstdarstellungen europäischer Mystiker als aus den Fremddarstellungen europäischer Ethnologen gespeist wäre. Zudem weisen die Beschreibungen des »anderen Zustandes« Spuren der Lévy-Bruhl-Lektüre auf. Einen kleinen Hinweis darauf gibt etwa ein Notizblatt (Nachlaß-

Mappe VII/11), in dem unter dem Titel *Anderer Zustand* in einer eher dunklen Formulierung auf den französischen Anthropologen Bezug genommen wird: »Lévy-Bruhl beschreibt mitunter das partizipieren, erleben, teilhaben genau wie ich das Motivische« (*Tagebücher* II, S. 1156). Schließlich finden sich Reflexe dieser Lektüre in einzelnen symbolischen Handlungen, die an Lévy-Bruhls Zubehör-Begriff anschließen, wie etwa das Vergraben der Fingernägel (GW 3, 706) oder eine an den *Nahualismo* gemahnende Formulierung Walters (»Er war überhaupt der Überzeugung, daß jeder Mensch ein Tier habe, mit dem er auf unerklärliche Weise zusammenhänge« [GW 2, 611]. Renate von Heydebrand hat daraus den Schluß gezogen, die Ausführungen Lévy-Bruhls über die Denkweise der Primitiven trügen dazu bei, »das ›andere Denken‹ Ulrichs und sein Bemühen, den so flüchtig erscheinenden Anderen Zustand zur Grundlage eines dauernden ›anderen‹ Verhaltens zur Welt zu machen, zu verstehen«. ⁸⁴ Unter diesem Bemühen ist das zu verstehen, was Musil schon in dem *Metapsychik*-Aufsatz zu Rathenau als dessen Absicht erkennt: den in Augenblicken zersplitterten *anderen Zustand* zu einer dauerhafteren Existenz zu führen. Dem Denken der von Lévy-Bruhl beschriebenen Naturvölker scheint eine solche Dauerhaftigkeit zu eignen. Eine Aktualisierung dieser Denkform in einem gewissen Ausmaß kann als möglich vorausgesetzt werden, weil – in den Worten von Heydebrands – »die ›primitive‹ Denkweise in Resten und in bestimmten Bezirken des Lebens auch in späteren Kulturzuständen fortlebt.« Sie kann aber nur dann wirklich Dauercharakter erlangen, wenn es gelingt, sie mit ihrem Gegensatz, der rationalen Welterfassung, auszusöhnen, eine Koexistenz der beiden Denk- und Bewußtseinsformen herbeizuführen: das ist es wohl auch, was Musils Ulrich unter der Bezeichnung »taghelle Mystik« versteht und was ihn zu dem utopisch-optimistischen Satz veranlaßt: »Ich glaube, daß die Menschen in einiger Zeit einesteils sehr intelligent, andernteils Mystiker sein werden« (GW 3, 770). ⁸⁵

Schließlich gibt es noch einen zweiten Bereich, in dem der *Andere Zustand* im Roman von traditionell mystischen Vorstellungen deutlich abweicht: das ist das Gemeinschaftserleben der Geschwister. In dieser Überwindung der Grenzen einer rein individuellen, isolierten Paradies-suche, wie sie noch bei Chandos und den anderen Figuren Hofmannsthal's ebenso wie bei Musils eigenen Repräsentanten mythischen Denkens von Tonka bis Moosbrugger vorliegt, besteht die Neuerung des »anderen Zustands«, die ihn näher an die rituelle Gemeinschaft im mythischen Bewußtsein lebender Menschen heranrückt. Natürlich gilt auch das nur mit Einschränkungen: die Zwei-Einheit steht, besonders im vorliegenden Fall, eher *zwischen* Vereinzelung und Gemeinschaft, und Agathe und Ulrich sind als »Siamesische Zwillinge« ja auch eher als zwei Hälften desselben Ganzen denn als Plural gezeichnet, mit Ulrichs Worten: »So wie

an den Mythos vom Menschen, der geteilt worden ist, könnten wir auch an Pygmalion, an den Hermaphroditen oder an Isis und Osiris denken: es bleibt doch immer in verschiedener Weise das gleiche. Das Verlangen nach einem Doppelgänger im anderen Geschlecht ist uralte (GW 3, S. 905).⁸⁶ Sieht man Agathe tatsächlich nur als »Doppelgänger« Ulrichs, so ist die These vom Gemeinschaftserleben nicht zu halten. Aber Ulrichs Schwester wirkt andererseits in den verschiedenen »Heiligen Gesprächen« als notwendiger Widerpart; in dem Beisammensein mit ihr gelingt dem »Mann ohne Eigenschaften« eine Vertiefung und ein Festhalten der flüchtigen Augenblicke eines »anderen Denkens«, die schon im ersten Buch auftreten. Am beeindruckendsten ist dieses gemeinschaftliche Erleben des »anderen Zustands« in den frühen Entwürfen einer Kapitefolge beschrieben, die ausgerechnet den Titel »Reise ins Paradies« trägt (GW 4, 1407–1428): Ulrich (bzw. Anders, der ursprüngliche Name) und Agathe sind in einen kleinen Ort am Meer gefahren und erleben dort, zugleich mit der inzestuösen sexuellen Vereinigung, eine völlige Wandlung ihres Erlebens:

»Und weiter wurden sie gewahr, daß die begrenzenden Kräfte in ihnen sich gar nicht verloren, sondern in Wahrheit verkehrt hatten, und mit ihnen hatten sich alle Grenzen verkehrt. Sie bemerkten, daß sie gar nicht stumm geworden waren, sondern sprachen, aber sie wählten nicht die Worte, sondern wurden von den Worten erwählt; es regte sich kein Gedanke in ihnen, aber die Welt war voll wundersamer Gedanken; sie vermeinten, daß sie, und ebenso die Dinge nicht mehr einander abwehrende und verdrängende, geschlossene Körper seien, sondern geöffnete und verbundene Formen.« (GW 4, 1412)

So entsteht eine wechselseitige Korrespondenz von Ich und Welt, die viel mit der Lévy-Bruhlschen Partizipation zu tun hat; darüber hinaus erfolgt ein Schritt zurück in eine formbare Genesiswelt, in der noch nichts feststeht: »Die Welt schien nur die Außenseite eines bestimmten inneren Verhaltens zu sein und mit diesem gewechselt werden zu können. Aber Welt und Ich waren nicht fest; in eine weiche Tiefe gesenkte Gerüste; aus einer Ungestalt sich gegenseitig heraushelfend« (GW 4, 1418). Aber eben weil dieses Gemeinschaftserlebnis auf der Aufhebung der Gemeinschaft durch die Ver-einigung (und damit Aufhebung der Pluralität) in der (auch körperlichen) Liebe beruht, ist das »Paradies« vergänglich, nützt sich durch die Wiederholung ab, kann nicht mehr selbstgenügsam ohne den kontrastiven »Normalzustand« auskommen: »... sie hatten alles, was Gedanke, Normalzustand – und sei es noch so scharfsinniger –, Verknüpfung mit der gewöhnlichen menschlichen Art des Lebens ist, zurückgelassen: nun lagen ihre Seelen da wie zwei hart gebrannte Ziegelsteine, aus denen jeder Tropfen Wasser entwichen ist« (GW 4, 1424–25). Angesichts dieses Scheiterns ist eine Erweiterung der Gemeinschaft uner-

läßlich: »Wir müssen uns nach einem Dritten umsehen«, sagt Ulrich; zugleich wird nach einer Eingliederung dieses »anderen Erlebens« in eine Großgemeinschaft verlangt:

»Wir sind einem Impuls gegen die Ordnung gefolgt«, wiederholte Ulrich. »Eine Liebe kann aus Trotz erwachsen, aber sie kann nicht aus Trotz bestehn. Sondern, sie kann nur eingefügt in eine Gesellschaft bestehn. Sie ist kein Lebensinhalt. Sondern eine Verneinung, eine Ausnahme von Lebensinhalten. Aber eine Ausnahme braucht etwas, wovon sie Ausnahme ist. Von einer Negation allein kann man nicht leben.« (GW 4, 1426)

In Robert Musils großem, unvollendeten Roman ist das beginnende Interesse für andere Bewußtseinsformen, das wir in Europa und insbesondere in der deutschsprachigen Literatur als Folge der Sprach- und Bewußtseinskrise der Jahrhundertwende festgestellt haben, somit – in zweifacher Hinsicht – zu einem Höhepunkt gebracht worden und in eine Sackgasse geraten. Einerseits wird der »andere Zustand«, der sich bei anderen Autoren nur vage und symbolhaft andeutet, durch die kritische Reflexion Ulrichs in der Utopie der »taghellen Mystik« so genau erfaßt, wie das nur möglich erscheint: er erweist sich dabei als ein vorwiegend mystisches und subjektiv-affektives Welterleben, dem die religiöse Komponente fehlt und das starke Parallelen zu dem Erleben der Primitiven bzw. zu gewissen, damit verglichenen psychopathologischen Formen aufweist. Musil betont, daß dieser Zustand im modernen Menschen weiterlebt, daß seine Verdrängung durch die Ratio schmerzhaft empfunden, seine Vereinigung mit ihr dagegen als Hochgefühl erlebt wird: »Wie immer also das Verhältnis zwischen Dingen und Gefühl im ausgereiften Weltbild des zivilisierten Menschen auch beschaffen sein möge, kennt doch jeder die überschwenglichen Augenblicke, in denen eine Zweiteilung noch nicht auftritt, als hätten sich dann Wasser und Land noch nicht geschieden und es lägen die Wellen des Gefühls im gleichen Horizont mit den Erhöhungen und Tälern, von denen die Gestalt der Dinge gebildet wird« (GW 3, 857). Zugleich zeigt sich aber, daß dieser andere Zustand kein Dauerzustand ist, wenn er nicht in der Gemeinschaft erlebt wird – was ebenso für den Mythos gilt: Moosbrugger denkt zwar »anders«, ist aber eben deshalb verzweifelt und unfähig, sich zurechtzufinden, und das »Paradies« der Geschwister endet mit einem Fehlschlag. Angesichts dieser Tatsache stellt sich nur folgende Alternative: zum einen die Klassifizierung des »anderen« Bewußtseins als Ausnahme, als »Ferialstimmung«, die sich aber dann gefährlich dem Erleben des »Kanzleirats in fabrikneuen Lederhosen mit grünen Hosenträgern, auf die ›Grüß Gott‹ gestickt ist«, nähert (GW 3, S. 767); zum anderen der utopische und kaum realisierbare Wunsch, diesen Zustand in ein Gemein-

schaftserleben, in eine »neue Gesellschaft« überzuleiten.⁸⁷ Dabei fällt auf, daß eine solche Gesellschaft in dem Werk Musils kaum vorkommt (sieht man von dem Südtiroler Bergdörfchen aus *Grigia* ab); die Forderung nach einem gemeinschaftlichen Erleben des »anderen Zustandes«, soweit er mythisch-magische Züge trägt, kann offenbar nur theoretisch gestellt werden und nirgendwo – außer im Märchenhaften – reale Gestalt annehmen.

Demgegenüber findet sich, vor allem bei jenen europäischen Autoren, die im eigenen Land noch intakte oder teilweise intakte Gemeinschaften mit »primitiven« Denk- und Erlebnisformen vorfinden, zur selben Zeit sehr wohl der Versuch, auf solche »authentische« Bewußtseinsformen als Elemente literarischen Ausdrucks im Gegensatz zur eigenen Zivilisation zu rekurreren. Es ist die Frage, wie Musil auf eine Paradiessuche dieser Art reagiert hätte: er macht sich wohl über Theorien wie »das verlorene Paradies« lustig und meint, sie enthielten bloß »das Eingeständnis, daß mit irdischen Mitteln der Zustand nicht zu erreichen ist« (GW 8, 1399); doch läßt er Ulrich in seinen Reflexionen tatsächlich in die Nähe einer Annahme gelangen, die auf die Figur des »Verlorenen Paradieses« hinausläuft:

»Wenn man alles zusammenfaßte, so kam es nicht weit davon hinaus, daß Ulrich an den ›Sündenfall‹ und an die ›Erbsünde‹ glaubte. Das heißt, er hätte geradezu annehmen mögen, daß es irgend einmal eine bis an den Grund reichende Veränderung im Verhalten des Menschen gegeben habe, die ungefähr so gewesen sein müsse, wie wenn ein Verliebter nüchtern wird (. . .) Vielleicht war es sogar wirklich der Apfel der ›Erkenntnis‹, der diese Veränderung im Geiste anrichtete und das Menschengeschlecht aus einem ursprünglichen Zustand hinausstieß, in den es erst nach unendlichen Erfahrungen und durch Sünde weise geworden, wieder zurückfinden mochte.«

Ulrich bringt an dieser Stelle einen Vorbehalt an, weil seine Gedanken sich, wie die imaginären Zahlen auch, wieder einmal auf unbeweisbarem Grund bewegen:

»Ulrich glaubte nicht an solche Geschichten so, wie sie überliefert waren, sondern so, wie er sie entdeckt hatte: er glaubte wie ein Rechner an sie, der das System seiner Gefühle vor sich liegen hat und daraus, daß sich kein einziges rechtfertigen läßt, auf die Notwendigkeit schließt, eine phantastische Annahme einzuführen, deren Beschaffenheit sich ahnungsweise erkennen läßt. Das war keine Kleinigkeit!« (GW 3, 874 f.)

So bleiben der »andere Zustand« ebenso wie die anderen Utopien im *Mann ohne Eigenschaften* als eine Möglichkeitsform bestehen, die bloß in Frage gestellt, nicht aber aufgehoben wird: genau in dieses Ergebnis

scheint mir dreißig Jahre später, im Werk des Argentiniers Julio Cortázar, auch die lateinamerikanische Entwicklung dieser Denkfigur zu münden, die doch aus ganz anderen, von Regionalismus und Surrealismus geprägten Wurzeln hervorgeht.

DRITTER ABSCHNITT

DIE ANTWORT AUF DIE
KRISE: DIE SUCHE
NACH DEM PARADIES DES
»URSPRÜNGLICHEN«
BEWUSSTSEINS IN DER
LITERATUR DER ROMANIA
ZWISCHEN 1900 UND 1940

Die bisher behandelten Beispiele aus der österreichischen Literatur haben gezeigt, daß sich in diesem Raum die angesprochene Krise in der Literatur besonders deutlich manifestiert, daß aber konstruktive Gegenentwürfe zu der als krisenhaft empfundenen Gegenwartswelt – offensichtlich auch mangels einer in der Realität zu verankernden alternativen Denkform – eher verschwommen bleiben: die vage Erwähnung eines anderen Bewußtseins in außereuropäischen Ländern oder die Projektion des Gegensatzes inauthentische Zivilisation/barbarische Urtümlichkeit in die griechische Antike bei Hofmannsthal einerseits, der als Sackgasse gezeichnete Weg in teilweise psychopathologische bzw. von einer säkularisierten Liebesmystik geprägten Denkformen bei Musil andererseits. Vor allem in Musils Figuren Grigia und Moosbrugger wird jedoch andeutungsweise eine regional lokalisierte, hinter der zivilisatorischen Entwicklung zurückgebliebene Gruppe von Menschen zur Darstellung eines »anderen«, der krisenhaften Gegenwartszivilisation entgegengesetzten Denkens verwendet.

Die Suche nach einer solchen Projektionsfigur oder -gruppe bestimmt in den meisten europäischen Nationalliteraturen die Reaktionen auf die sich überall, wenn auch mit unterschiedlichen Aspekten manifestierende Bewußtseinskrise. Idealtypisch lassen sich drei Möglichkeiten für solche Projektionsfiguren unterscheiden: erstens die Stilisierung von besonders isolierten und daher von der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung abgekoppelten Bevölkerungsgruppen im eigenen Land bzw. auf dem eigenen Kontinent zu Trägern des natürlich-authentischen Bewußtseins; zweitens die Projektion dieses Bewußtseins in die Zivilisation der sogenannten Naturvölker anderer Kontinente in der Tradition des *Bon Sauvage* aus dem XVIII. Jahrhundert; und drittens die Konstruktion eines rein hypothetischen Trägers dieser Bewußtseinsform, der am Ende eines in der Gegenwart angenommenen intellektuellen Reifeprozesses stünde. Natürlich treten diese drei Formen in der Literatur kaum je rein in Erscheinung; je idealtypischer und daher banaler das Thema abgehandelt wird, desto eher nähert sich das betreffende Werk der Trivialliteratur oder dem ideologischen Pamphlet. Dennoch sind sie als Grundmuster einer Typologie der literarischen Paradiessuche recht gut verwendbar. Die vollständigste Ausprägung aller drei Realisationen findet sich in der französischen Literatur, wo sich jedem der drei Idealtypen eine Strömung der Epoche zwischen 1900 und 1940 zuordnen ließe: erstens der sogenannte »Regionalismus«, zweitens der sogenannte »Exotismus«¹ und drittens der Surrealismus und verwandte Erscheinungen der Avantgarde. Ich will deshalb in der Folge einige französische Werke aus der genannten Epoche paradigmatisch untersuchen, um zu sehen, ob sich darin die Denkfigur eines mythischen Bewußtseins manifestiert.

Die französische Literatur zwischen 1900 und dem Zweiten Weltkrieg: Die Suche nach alternativen Denkformen in den Strömungen des Regionalismus, Exotismus und Surrealismus

1. Naturkult in einer entindividualisierten Landschaft und die »Zerstörung von Paris«: der »Regionalismus« der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung von Jean Giono

Angesichts der aufgezeigten Zweifel an der Vorherrschaft naturwissenschaftlichen Denkens und an der technisch-industriellen Zivilisation liegt es nahe, das »verlorene Paradies«, wie zu Arkadiens Zeiten, auf dem Lande zu suchen, wo – in der Darstellung einiger Autoren – weder übertriebene Selbstsicherheit noch die Krankheit des Zweifels der natürlichen Weisheit jenes Menschen etwas anhaben konnten, der im Kreislauf der Natur lebt. Allerdings ist es (ebenso wie im Renaissance- und Barock-Arkadien) nicht der Schäfer oder der Bauer selbst, der zum literarischen Gegenstand wird, sondern eine Projektion des idealen Gegenbildes zur eigenen Person: So wird (zumal bei Autoren, die sich durch weniger selbstkritische Schärfe des Denkens auszeichnen als Robert Musil) der »einfache Landbewohner« zum (unreflektierten) künstlerischen Ausdruck der Sehnsucht des Intellektuellen nach einer ihm unerreichbaren Naivität. Aber gerade das ist ja, wie oben gezeigt, der traditionelle Hintergrund der Suche nach dem verlorenen Paradies: Dieses Paradies ist stets als Gegenwelt zu der unbefriedigenden eigenen Situation in der Gegenwart konzipiert.

Die beschriebene Vorgangsweise läßt sich in einzelnen, als »regionalistisch« bezeichneten Erscheinungen der europäischen (und besonders der französischen) Literatur in der Zwischenkriegszeit feststellen; nicht zu Unrecht hat Hans-Joachim Müller daher gerade in dieser Strömung des vor allem bäuerliche Kleingesellschaften beschreibenden »Regionalismus« den europäischen Vorläufer für die auf indianische Bewußtseinsstrukturen rekurrierenden Autoren Lateinamerikas sehen wollen.² Man darf jedoch die völlig anderen Voraussetzungen dieses »Regionalismus« gerade in Frankreich nicht übersehen. Wie wir aus Hans Hinterhäusers Bestandaufnahme wissen, ist in Frankreich »die ›junge‹ Literatur unmittelbar nach der Jahrhundertwende (...) reaktiv«:³ reagiert wird da unter anderem auf die Künstlichkeit und Willensschwäche von Ästhetizismus und Décadence sowie auf Rationalismus und Wissenschaftsgläubigkeit

des Naturalismus. Schon der junge Gide entdeckt – nicht zuletzt unter dem Einfluß Nietzsches – die verdrängte Körperlichkeit in der Natur als neuen Wert: in dem Roman *L'Immoraliste* von 1902 ist das in dem Bad seines Helden Michel in einem campanischen Gebirgsbach symbolisch dargestellt. Derselbe Michel, Historiker von Beruf, schwärmt für den jungen Gotenkönig Athalarich, weil er in dessen »tragischem Streben nach einem *wilden und unberührten Zustand*« etwas von seiner eigenen »Krise« wiederfindet.⁴ Zwar wird das »être authentique«, nach dem Michel sucht, ausdrücklich als der bereits mit der Erbsünde behaftete »alte Mensch« des Evangeliums bezeichnet, und auch die »authenticité« des eigentlichen »Immoralisten« Ménalque ist keineswegs die »Ursprünglichkeit« eines primitiven Bewußtseins, sondern eher die »Wahrhaftigkeit« eines Nietzsche-Schülers, der sich konsequent um Übermenschentum bemüht; aber Nietzsches Bedeutung für den ersten Schritt unserer Denkfigur, das Bewußtsein der Krise, hat sich schon an Hofmannsthal und Musil erwiesen. Die in *L'Immoraliste* enthaltene Zivilisationskritik, die Verherrlichung von Natur und Körperlichkeit begründen jedenfalls eine gewisse Verwandtschaft mit dem Ausgangspunkt unserer Paradiessuche und zugleich mit der regionalistischen Strömung, der Gide auch durch seine persönliche Freundschaft zu dem von ihm geförderten Jean Giono verbunden ist.

Ein viel direkterer Wegbereiter des Regionalismus ist Maurice Barrès, der schon in *Les Déracinés* (1897) als Voraussetzung für die angestrebte neue »nationale Energie« eine Verwurzelung des Einzelnen in seiner Heimatprovinz verlangt. Ein solches Programm ist in dem traditionell zentralistischen Frankreich natürlich stets gegen Paris gerichtet: so ist der »Regionalismus« im Ursprung eine politische Los-von-Paris-Bewegung, die im 19. Jahrhundert mit dem okzitanischen *Félibrige* einen ersten literarisch-politischen Höhepunkt erlebt hat; viel stärker als in der mit Barrès gleichzeitigen deutschen Heimatkunst-Bewegung⁵ wird in Frankreich der archetypische Stadt-Land-Gegensatz zu einem Gegensatz Paris – Provinz stilisiert, der sich sogar in dem alles andere als regionalistischen Romanzyklus *Jean-Christophe* von Romain Rolland findet.⁶ Die Heimatprovinz Barrès' ist Lothringen, und fünfzehn Jahre nach den *Déracinés* erscheint über diese engere Heimat ein wohl eher »regionalistisch« zu nennender historischer Roman: *La colline inspirée* mutet im Lichte der anthropologischen Theorien zum mythischen Denken beinahe wie eine Exemplifizierung *avant la lettre* des mythischen Raumbegriffes an, wie er bei Cassirer und Eliade entwickelt ist: »Es gibt Orte, welche die Seele aus ihrer Lethargie reißen, Orte, die vom Geheimnis umhüllt und überflutet werden und von aller Ewigkeit her ausersehen sind, Sitz der religiösen Ergriffenheit zu sein.«⁷ Die Geschichte eines solchen sakralen Ortes, dessen heilige Aura gleichermaßen auf Heiden wie auf

Christen gewirkt hat, wird mit der Schilderung einer häretischen Bewegung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts verbunden, die von drei lothringischen Geistlichen, den Brüdern Baillard, getragen wurde. Unverkennbar ist die Faszination Barrès' angesichts der urtümlichen Religiosität der Häretiker, der »forces primitives« und der »énergie primitive«, die in diesen »cœurs barbares« steckt; der abschließende allegorische Dialog zwischen der für Natur, Freiheit, den Geist der Erde und der Ahnen stehenden »Heide« und der die (christliche) Ordnung und Autorität repräsentierenden »Kapelle« zeigt jedoch ein ungelöstes Dilemma, aus dem Barrès sich mit der Frage rettet, ob man sich denn entscheiden müsse, da doch das Wechselspiel beider Kräfte ewig sei und eine nicht ohne die andere auskommen könne.

Dieses Dilemma gilt auch für viele Vertreter der starken regionalistischen Strömung während der Zwischenkriegszeit. Ausgehend von einer Krise der Vernunft und der industriellen Zivilisation sind sie um ein Lob der bleibenden Werte jenes ursprünglichen Denkens bemüht, das sie in einer mehr oder weniger dem eigenen Gegenweltentwurf angepaßten Landbevölkerung darzustellen versuchen; jedoch kollidiert der utopische Charakter der Alternative zur Zivilisation stets mit dem jedem regionalistischen Ansatz zugrundeliegenden Mimesisgebot, da auch die Bevölkerung noch so abgeschiedener Bergtäler um 1920-30 gewöhnlich nicht mehr in einer magisch-mythischen Bewußtseinsstufe verharrt.⁸ Der wohl bekannteste »regionalistische« Erzähler Frankreichs aus dieser Epoche, der Provençale Jean Giono, löst dieses Dilemma, indem er das Christentum einfach eliminiert: in der Landschaft seiner Werke »gibt es keine Kirchtürme«, wie André Rousseaux schon 1932 in einem ersten Porträt des 1928 von Gide »entdeckten« neuen literarischen »Stars« kritisch feststellt.⁹ Dieser Vorwurf trifft die Problematik von Gionos Werk genau: Sein Anspruch, die Bauern der »wildenen« Teile der Provence wahrheitsgetreu darzustellen,¹⁰ steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu der Tatsache, daß in der Landschaft seiner Romane nicht nur Kirchtürme, sondern ab einem gewissen Zeitpunkt überhaupt alle Arten von Heiligtümern fehlen, während das kosmische Gemeinschaftsgefühl mehr und mehr als ein Teilnehmen an einem rein materialistisch gesehenen Kreislauf der Natur dargestellt wird. Dabei kann Giono durchaus auf eine an mythischen Elementen reiche provençalische Dichtungstradition zurückgreifen, die von Mistral's Erdhexe Tavèn aus *Mirèio* bis zu Joseph d'Arbauds *Bèstio dóu Vacarès* reicht, einer realistischen Schilderung der Begegnung zwischen einem Hirten und einem altersschwachen Faun in der Camargue, die zwischen Faszination des Mythos und satirischer Entmythologisierung in der Tradition von Gides *Le Prométhée mal enchaîné* angesiedelt ist.¹¹

Gionos Provence ist jedoch eine metaphysische Landschaft ohne Göt-

ter, geprägt von einer anthropomorphisierten, übermächtigen Natur, der in einer völlig ahistorischen Schilderung ein meist vereinzelter oder in kleinen Gruppen lebender, weitgehend kulturloser Mensch gegenübergestellt ist: Paßt er sich dem Rhythmus der Natur an, dann kann er, ja sollte er glücklich werden (Giono entwickelt eine regelrechte Ideologie der Freude). Tut er es nicht, dann kann die Natur auch bei Giono dämonische Züge annehmen. Idyllisch – wie ein weitverbreitetes Vorurteil der Kritik¹² lautet – ist sie freilich in den Romanen (im Gegensatz zu den Essays!) beinahe nie. In dem ersten veröffentlichten Roman *Colline* ist sie sogar heimtückisch: ein kleiner Weiler (»Les Bastides«), bestehend aus drei Familiengehöften, wird von dem personifizierten Hügel (»Colline«), auf dem er steht, mit allen Mitteln verfolgt: die Quelle trocknet aus, einen der Bauern überfällt bei der Feldarbeit plötzlich »panischer« Schrecken, die Kinder werden krank, schließlich droht ein riesiger Waldbrand die Häuser zu erfassen. Das alles scheint auf den magischen Kräften des Dorfgründers, des alten Janet zu beruhen, der nach einem Schlaganfall im Sterben liegt, aber ständig Beschwörungsformeln vor sich hinhurmelt – angeblich, weil er alle mit sich in den Tod nehmen will. Da beschließt die kleine Gemeinschaft einfach, den hilflosen Alten zu ersticken; kaum ist der Beschluß gefaßt, aber noch nicht ausgeführt, da stirbt Janet von selbst, und sofort fließt die Quelle wieder. Das alles ist mit einem auf die Sprache der Bauern hin stilisierten Lakonismus so geschickt geschildert, daß der Leser allein entscheiden muß, ob er sich auf das magische Denken der Bewohner der »Colline« einlassen oder sich aus einer aufklärerischen Perspektive über den durch Aberglauben motivierten Mordplan entrüsten will. Dieser dialektischen Spannung¹³ verdankt der Roman sicherlich einen großen Teil seiner Faszination, durch die er Giono mit einem Schlag berühmt gemacht hat.

Es ist offensichtlich, daß die abgeschlossene Welt der Bastides, in der es weder Staat noch Kirche gibt, keine adäquate Darstellung der regionalen Besonderheiten bestimmter Gegenden der Provence um 1920 ist. Aber sie könnte sehr wohl der literarische Ort einer Projektion im Sinne der Suche nach ursprünglich-paradiesischen Denkformen sein, wie wir das bei Musil gesehen haben. Freilich müßte es sich um eine ausgesprochen frühe Phase mythisch-magischen Bewußtseins handeln: es gibt in der dargestellten Welt keinerlei persönliche Götter, sondern nur die anthropomorphisierte »Colline«, die mit den Bewohnern der »Bastides« einen Kampf auf Leben und Tod ausficht (wozu sie in der Vorstellung der Bauern der Magier Janet angestiftet hat). Die erste Erkenntnis dieses lebendigen, mythischen Gegenspielers wird dem Schwiegersohn Janets, Gondran, bei der Arbeit im Olivenhain zuteil:

»Diese Erde!

Diese Erde, die sich ausbreitet, weithin auf jeder Seite, fett und schwer, mit ihrer Last von Bäumen und Wassern und (. . .) ihren Horden von Menschen, die sich an ihren Härchen festkrallen, wenn das nun ein lebendes Wesen, ein Körper wäre?«¹⁴

Und später, während des großen Waldbrandes, der die Bastides bedroht, heißt es: »Ein schreckliches Grollen erschüttert den Himmel. Das Monster Erde erhebt sich: es streckt seine langen, granitene Glieder pfeifend in den Himmel.«¹⁵ Diese bedrohliche Erde tritt auch in Gestalt einer schwarzen Katze auf, die Unheil anzeigt. Die Erzählung versucht somit weitgehend, die Gedanken der Bauern wiederzugeben und spiegelt dabei die Prinzipien magischer Kausalität: der Anblick der schwarzen Katze löst Unheil aus, der sterbende Janet in seinem Bett bewirkt durch sein Murmeln die Angriffe der »Colline« auf die menschliche Siedlung. In einem letzten großen Gespräch mit Jaume, dem Anführer des Widerstandes gegen die Feindseligkeiten der Natur, enthüllt Janet schließlich auch einen vagen Gottesbegriff: Gott wird da als »patron« dargestellt, als hirtengleicher »maître« in einem Mantel aus Schafsfell, dessen Pächter Mensch sich gegen die ihm anvertraute Natur vergangen und den »patron« vergessen hat:

»Es gibt viel zu viel Blut, rund um uns.

Es gibt zehn Löcher, es gibt hundert Löcher, im Fleisch, im lebenden Holz, aus dem Blut und Pflanzensaft über die Welt fließen wie eine Durance [Fluß in der Provence].

Es gibt hundert Löcher, es gibt tausend Löcher, die wir gegraben haben, wir mit unseren Händen.

Und der Meister hat nicht mehr genug Speichel und Wort, um zu heilen. Letzten Endes gehören diese Tiere, diese Bäume, ihm, dem Chef.

Du und ich, wir gehören auch ihm; nur haben wir seit geraumer Zeit den Weg vergessen, der zu seinen Knien führt.«¹⁶

Janet erscheint somit als Art Priester einer außerordentlich frühen und wenig differenzierten Naturreligion; aber gerade dadurch wird seine Tötung auch zu einem Akt der Emanzipation des Menschen, dessen Sieg über die Kräfte der Erde symbolisch in der Schlußszene dargestellt wird: Die entzauberte schwarze Katze wird zum Mäusefangen behalten; Jaume, dem es zu Beginn nicht gelungen war, einen in der Nähe der Höfe auftauchenden Keiler zu erlegen, erschießt nun dasselbe Tier »avec la volonté de tuer«, und der Roman schließt mit dem Bild der symbolisch für die Natur »schwarze Tränen weinenden« Wildschweinhaut, die er vor seinem Haus zum Trocknen aufgehängt hat. Wenn Janets Naturreligion auch Harmonie verheißt, haben sich die Bewohner der Bastides

letztlich für die Emanzipation des Menschen und für die Domestizierung der Natur entschieden: dem Leser des Romans bleibt mangels jeden Erzählerkommentars die Wertung dieser Entwicklung frei anheimgestellt.

Gegenüber der herkömmlichen Vorstellung vom mythisch-magischen Denken fehlt Janets Weltbild aber jedes feste System mythologischer Vorstellungen, jede Götterhierarchie, jeder Ritus, in dem der Mythos aktualisiert würde (wenn man von dem als Beschwörungsformeln gedeuteten Murmeln des Sterbenden absieht). Dies ist umso interessanter, als Giono in dieser Zeit durchaus ernsthaft von einer Wiederbelebung des Paganismus als drittem Weg zwischen Christentum und Atheismus spricht und sich selbst gegenüber einem seiner ersten Exegeten, Christian Michelfelder, als Apostel dieses Paganismus präsentiert (»C'est un paganisme humain qui nous sauvera«).¹⁷ Benutzt er in seinem Frühwerk doch einmal Götternamen, so rekurriert er auf die ihm von jeher vertraute griechische Antike (sein erster abgeschlossener, jedoch erst später publizierter Roman *Naissance de l'Odyssée* ist eine interessante Umdeutung des Homerschen Epos): Die ersten drei Romane werden zur Pan-Trilogie zusammengefaßt, für die Phase der 30er-Jahre fällt der Name Dionysos. Aber das ist eigentlich nur eine Selbstinterpretation: Während keiner der Dorfbewohner in *Colline* je von Pan spricht (die einzige Verkörperung des Unheimlichen ist die bewußte schwarze Katze), beginnt das Vorwort des Autors zur Ausgabe von 1930 mit den Worten: »Hier sind die ersten Züge der Pan-Figur.« In der Folge wird *Colline* als Exemplifikation des panischen Schreckens präsentiert: »... mir schien Pan vor allem aus diesem Schrecken und dieser Grausamkeit gemacht zu sein, und ich wollte, da ich schon das gesamte Werk vor mir sah, daß man, wie ich selbst, von allem Anfang an von dem Charakter des Gottes geprägt sein sollte.« Das »ensemble«, von dem hier die Rede ist, ist die erwähnte Pan-Trilogie des Autors, zu der neben *Colline* noch die 1928/29 entstandenen, wesentlich trivialeren Romane *Un de Baumugnes* und *Regain* zählen, in denen ebenfalls von Pan nicht die Rede ist, aber die differenziertere Personenzeichnung von *Colline* zugunsten einer Stilisierung der Bauern zu idealisierten Edelmenschen aufgegeben wird. Die einzig negative Figur ist ein Marseiller Zuhälter in *Un de Baumugnes*, der die Ordnung der Natur durch seine städtische Geldgier und unreine Begierde gestört hat: Er hat eine Bauerntochter entführt und zur Prostitution gezwungen; dadurch hat er sie selbst mit ihrem Kind (sie wird der Schande wegen vom Vater in wechselnden Verstecken eingesperrt), ihre Eltern und den unglücklich in sie verliebten jungen Landarbeiter Albin aus Baumugnes ins Unglück gestürzt. Es bedarf einer langen Mühe des Ich-Erzählers Amédée, um das Mädchen zu befreien, die Eltern zu versöhnen und das Paar zusammenzuführen. Albin ist »Un de Baumugnes«, und der Ort Baumugnes ist hierbei tatsächlich als ein in der Bergeinsam-

keit verstecktes Paradies gezeichnet, in dem aus der Gesellschaft Ausgestoßene zu einem ursprünglichen Bewußtsein zurückgefunden haben: »Baumugnes: Man hatte Menschen aus der Gesellschaft ausgestoßen und sie nach diesem Ort gedrängt. Man hatte sie vertrieben; sie waren wieder *Wilde* geworden, *rein* und *einfach* wie Tiere. Sie waren nicht kompliziert; sie waren *gesund*, sie waren *gerade*«. ¹⁸ An den im Text hervorgehobenen Begriffen läßt sich deutlich die neue Tendenz des Autors ablesen: der »Heide« Giono will in durchaus biblischen Termini hinter den Sündenfall zurückgehen, und wie bei Rousseau ist auch bei ihm der Sündenfall eine Folge des Lebens in der Gesellschaft.

Auch im dritten Roman, *Regain*, geht es darum, einem Mann zu der ihm bestimmten Frau zu verhelfen. Das Dorf Aubignane, bestehend nur mehr aus drei Einwohnern, droht auszusterben: der alte Gaubert zieht weg, die alte Mamèche ist nicht mehr gebärfähig. Der dritte Einwohner, ein besonders naturverbundener Jäger und Sammler namens Panturle (»c'est un arbre«, kommentiert der Autor seine Erscheinung), trägt zwar Züge des »glücklichen Primitiven«, aber er hat keine Frau, die ihm Kinder schenken und so den Fortbestand des Dorfes sichern könnte. Mamèche geht also für ihn auf Brautschau und stirbt vor Erschöpfung auf dem Hochplateau, weist aber sterbend einem alten Scherenschleifer, der sich den Karren von einer jungen Frau namens Arsule über das unwegsame Hochplateau ziehen läßt, den Weg zu ihrem Dorf. Der in den Metaphern stark anthropomorphisierte Wind (»C'est mon marieur« sagt Arsule später über ihn) führt nun Panturle und Arsule einander zu. Dabei ist Panturle so sehr Natur geworden, daß er nicht einmal von Liebe oder Heirat sprechen könnte, und er verbirgt sich vor Arsule, solange es Tag ist: »Was könnte man denn tun mitten an diesem hellen Tage als mit menschlichen Worten zu sprechen? Aber für jenes Ding kann er nicht mit menschlichen Worten sprechen. Er ist zu voll mit dieser brodelnden Kraft, er braucht die Geste der Tiere«. ¹⁹ Als er dann jedoch nach einem kleinen Unfall von Arsule und ihrem Gefährten aus einem Wasserfall gerettet wird, zeigt sich, daß diese Feststellung des Autors etwas voreilig war, denn Panturle führt eine ziemlich lange Konversation, in der er seine charakterlichen Vorzüge anpreist, ehe er Arsule in sein Haus nimmt. Die Frau zähmt – wie sollte es anders sein – den Jäger und Sammler zum Ackerbauern, die Erde trägt reiche Frucht, und angelockt von dieser reichen Ernte zieht eine weitere Familie nach Aubignane, während Arsule schwanger wird: der Fortbestand des Ortes ist gesichert.

Man sieht: Die Ansätze zur Ausformung eines mythischen Weltbildes in *Colline* werden in den beiden nachfolgenden Romanen des *Pan-*Zyklus weitgehend zurückgenommen. Es bleibt – neben dem wohl eher *vormythisch* zu nennenden *panischen* Schrecken des Menschen vor einer belebten Substanz außerhalb des eigenen Körpers – eine vage Anthro-

morphisierung der Natur in *Regain*, die sich auch auf der Sprachebene in einer durchgehend vermenschlichenden Metaphorik ausdrückt: Wasserlachen sind stets »wie Finger«, der Wind ist »ein guter Freund«, der einen »um die Taille faßt«, Bäume »beugen sich herab und seufzen«, usw. (I, 374 und passim); es bleibt weiter eine Erinnerung an den Orpheusmythos im harmonikspielenden Albin (*Un de Baumugnes*) und schließlich eine »umgekehrte Sprachkrise«: die mangelnde Kommunikationsmöglichkeit zwischen Naturwesen und entfremdeten Zivilisationsmenschen. Solche »Naturwesen« wie etwa Panturle werden jedoch lediglich von außen betrachtet, und Giono bezieht keine Elemente dieses »ursprünglichen Denkens« in die Erzählperspektive mit ein. Daß es dem Autor um eine Exemplifikation abstrakter Thesen geht, zeigt sich auch in Gionos Programm für diese Trilogie, das er in dem erwähnten *Colline*-Vorwort – bereits mit dem Anspruch des ideologischen »Vordenkers« – formuliert:

»Es galt, wahrhaftig zu sein, es galt, die beiden Wahrheiten weiterzugeben. Die erste der Wahrheiten ist die, daß es einfache, nackte Menschen gibt; die andere die, daß – jenseits aller Literatur – diese lebende Erde existiert; daß man mit ihr zu rechnen hat, und daß alle Irrtümer des Menschen daher rühren, daß er sich einbildet, er ginge über etwas Totes, während sich seine Schritte doch in ein Fleisch eindrücken, das voll von großem Willen ist.«²⁰

In dem längeren Text *Présentation de Pan*, der als eine Art Kommentar zu der Trilogie gedacht ist, wird erneut diese metaphysische Nacktheit (und damit Ursprünglichkeit) von Mensch und Natur in der Provence unterstrichen, indem der Berg Lure als neugeborene Genesiswelt dargestellt wird.²¹ Pan ist hier also nur eine Chiffre des Autors für ein pantheistisches Naturgefühl, das allerdings in seinem Drang zur Einheit mit dem Kosmos und zum Abbau der rationalen Schranken Parallelen zu dem mythischen Bewußtsein aufweist. Die einzige Stelle in Gionos Frühwerk, in der ein personifizierter Gott Pan tatsächlich eine Rolle spielt, ist die kleine Erzählung *Prélude de Pan* aus der Sammlung *Solitude de la pitié*: hier taucht am Kirtag eines Dorfes ein seltsamer, »altersloser« Mann mit einem »Ziegengesicht« im Wirtshaus auf: Er »schnüffelt« am Ortseingang und »nimmt Witterung auf«; der Erzähler vergleicht ihn mit »gejagten Tieren« und später mit einem Hirtenhund. Im überfüllten Wirtshaus, in dem Wein in Strömen fließt und Braten aufgetischt wird, ißt er lediglich Pinienkerne und trinkt Wasser. Als er dann von einer Gruppe von Holzfällern, die als Baummörder eingeführt werden (»Der Wald war nicht ihr Kamerad: sie brachten ihn um.« – ORC I, S. 448) herausgefordert wird, weil er eine von ihnen gequälte Taube beschützt, gibt er sich als Gott zu erkennen und erteilt den Menschen eine Lektion: »Das heißt

also, man muß euch noch ein bißchen Mores lehren, knurrte er. Vielleicht findet ihr in dem Durcheinander die Reinheit des Herzens wieder.«²² Er läßt den riesigen Holzfäller, der eben die Hand zum Schlag erhoben hat, nach den Klängen eines Akkordeons tanzen, und zwingt durch seinen Blick nach und nach alle Gäste, ja alle Einwohner des Ortes in den Reigen der ekstatisch Tanzenden, die bald in einem Brei aus Teig, Wein, Bier, Schweiß und Urin waten.²³ Damit nicht genug, läßt er nun auch die ganze Tierwelt aus den Wäldern herbeiströmen und sich dem großen Tanz anschließen, der in einer sodomistischen Orgie endet. Diese surreale Szene, in der sich die übernatürliche Kraft des antiken Hirten-gottes inmitten einer real geschilderten modernen Umgebung offenbart, deutet tatsächlich eine auf mythische Denkstrukturen rekurrierende Kompositionsweise an, wie sie im »magischen Realismus« und verwandten Strömungen der lateinamerikanischen Literatur auftritt.

In Gionos Werk bleibt diese Erzählung freilich eher isoliert; am ehesten könnte man ihr noch die Schlußvision der Erzählung *Destruction de Paris* (ebenfalls in *Solitude de la pitié*) an die Seite stellen, aber hier wirkt schon nicht mehr Pan, sondern bereits der »Prophet« Giono, der einen braven, sich selbst entfremdeten Pariser Bürger an der Hand nimmt, um ihm die Freuden des Landlebens zu erklären und schließlich mit der Vision zu schließen: »... Glück wird es für euch erst an dem Tag geben, an dem die großen Bäume die Straßen aufreißen, an dem das Gewicht der Lianen den Obelisken zum Einsturz bringt und den Eiffelturm unter sich beugen wird. . .«²⁴ Diese Entwicklung ist bezeichnend für eine allgemeine Tendenz des Frühwerks: Nach den Ansätzen zur Darstellung und künstlerischen Verarbeitung primitiven Denkens in *Colline* setzt sich in den späteren Romanen immer mehr die Tendenz zu einem an Beispielerzählungen illustrierten Plädoyer für eine natürliche Lebensweise im Rousseauschen Sinne durch, wobei sich Giono von dem Paradiesbild des *Discours sur l'origine de l'inégalité* lediglich durch seine Vorliebe für die Ackerbaukultur und durch die naive Annahme unterscheidet, die zivilisatorische Entwicklung ließe sich vollständig rückgängig machen. Dementsprechend gewinnt in den 30er Jahren immer mehr der politische Denker, Polemiker und Pamphletist Giono gegenüber dem Schriftsteller die Oberhand. Demzufolge existieren eindeutige Aussagen, die von einer Paradiessehnsucht im Sinne unseres Themas Zeugnis ablegen (wie etwa die Prophezeiung an die Leser des *Intransigeant* (1932): »Ihr werdet wieder *primitive*, einfache und ekstatische Menschen werden, und ihr werdet in Fülle die stillen Freuden genießen, ohne Bitterkeit und ohne Lüge. Die einzigen Freuden, die es gibt«²⁵), aber kaum künstlerisch interessante Umsetzungen in die literarische Form.

Mit seinem radikal pazifistischen Engagement am Vorabend des Zweiten Weltkrieges und der Gründung einer Gruppe alternativ denkender

und lebender Menschen auf dem Plateau des Contadour steigert sich diese Entwicklung noch. Giono veröffentlicht zahlreiche Artikel und größere Essays, wie etwa *Les vraies richesses* aus dem Jahr 1937, in dessen Vorwort er sich selbst als Prophet einer natürlich lebenden Gemeinschaft mit vagen magisch-mythischen Grundlagen präsentiert. Mit biblischem Pathos sagt er zu seinen Jüngern: »Und jetzt muß ich euch sagen, ich selbst bin die Antwort, die ihr erwartet. Ihr habt wohl begriffen, daß es genügt, mich zu kennen, um viele Dinge verstehen zu können«.²⁶ Er erklärt nun die Phase des Pan (d. h. die Phase des mythischen Schreckens angesichts der Kraft und des Willens der Natur) als notwendige Initiation zu einem furchtlosen Leben in Freude, wie er es in dem Roman *Que ma joie demeure* darzustellen versucht hat. Über die Kritik an den zu engen Dogmen christlicher Religion gelangt Giono in dem genannten Vorwort zur politischen Aussage: Industriegesellschaft und Geldwirtschaft hätten die heilige Gemeinschaft zwischen Mensch und Natur zerstört; Getreide würde vernichtet, um den Preis künstlich hochzutreiben, während gleichzeitig immer noch Menschen verhungerten. Im eigentlichen Essay-Band muß Giono etwas weiter ausholen, aber er tut es auf die bewährte Art und Weise, indem er sich dem Leser, den er als Pariser Angestellten-typus apostrophiert, wie in *Destruction de Paris*, als Freund, »compagnon de révolte« und Vorbild des »Aussteigers« anbietet. Im zweiten Teil setzt er dagegen bei den Bauern an, die endlich wieder lernen sollen, aus dem eigenen Korn Brot zu backen, um so von dem Kornpreis unabhängig zu werden; im Schlußteil wird dann aus den zufriedenen Bauern ein grünes Heer von Wäldern, das gegen Paris aufsteht und alles niederwalzt, was sich ihm in den Weg stellt. Der »Pazifist« Giono vergißt angesichts der »monstres« mit den »pustules usines« und den ebenfalls als »monstres« bezeichneten Großgrundbesitzern sogar seine Friedensliebe und steigert sich in einen wahren Rausch der Zerstörung, der natürlich angesichts von Paris seinen Höhepunkt erreicht:

»Wir sind die naturgewollte Zivilisation des Blutes und der zeugenden Kräfte [wörtl.: des Pflanzensaftes und des Blutes]. Aus allen vier Himmelsrichtungen kommt der Wald auf dich zu; doch kein Kampf ist notwendig. Ein Wald, gesünder und schöner als der, der in den Tälern der verborgensten Berge rauscht, schießt aus dir selbst empor. Deine Paläste, dein Louvre bersten, deine Dome und Kirchen stürzen in sich zusammen, deine Glockentürme schwanken wie die Masten schiffbrüchiger Segler. Ein Brodeln von lebendigen Säften erschüttert deine Grundfesten und sprengt deine Mauern. Laubmassen entspringen dieser Menge, die du gefangenhieltest. Ohne daß du es wußtest, hat man längst begonnen, sich deines kalten Wissens [wörtl.: Intelligenz] zu entledigen«.²⁷

Dieser programmatische Kampf gegen die »intelligence« ist sicherlich in den 30er Jahren auch für eine weitgehende Ausschaltung der kritischen

Intelligenz des Autors gegenüber dem eigenen Werk verantwortlich; der Aufruf zur Rückkehr zu einem natürlichen Leben wird durch die Stilisierung der eigenen Persönlichkeit zum Propheten und durch den Ruf nach Selbstvernichtung des Intellekts, der auch in einem allegorischen Dialog Intelligence-Homme in den *Vraies Richesses* erhoben wird, unglaublich: Eine Selbstausschaltung des Intellekts ist, wie wir bei Musil gesehen haben, für den »reflektierten Menschen« unmöglich: die angestrebte Naivität des Bewußtseins kann nicht in einem Status *vor* dem »Sündenfall der Vernunft«, sondern bestenfalls, in gewandelter Form, *jenseits* der Vernunft erreicht werden.

Die Paradiessehnsucht kann bei einer solchen Übertragung auf die politische Ebene durchaus zu bedenklichen ideologischen Verirrungen führen, die bei Berücksichtigung der geistigen Situation der 30er Jahre vielleicht verständlicher, uns aber – trotz wachsenden Naturbewußtseins – wohl kaum sympathischer werden, obwohl man zu Gionos Ehrenrettung anführen muß, daß sein Kult des Blutes²⁸ und der Erde nicht mit den ärgsten Verirrungen der faschistischen Blut- und Boden-Literatur ineins zu setzen ist, weil bei ihm jegliche Heimatideologie fehlt und ihn sein radikaler Pazifismus jede Art von Krieg ablehnen läßt. Gottlob hat Giono auch seinen ursprünglich geplanten programmatischen Roman »Les Fêtes de la Mort«, der mit der Erstürmung von Paris und der »Fin du monde moderne« enden sollte, nicht ausgeführt.²⁹ In seinem Roman *Que ma joie demeure* ist jedoch, gemildert durch eine wieder völlig ahistorische Szenerie, immer noch einiges von dem Programm enthalten: Der Akrobat Bobi kommt dort in einer Mondnacht auf das Plateau Grémone, auf dem in vier Höfen mehrere Familien leben, und lehrt diese griesgrämigen Menschen die Freude an der reinen, unnützen Schönheit, am Produzieren nur für den eigenen Bedarf, an der Autarkie durch die handwerkliche Produktion der Kleidung im Haus. Die Bauern nehmen seine Lehren dankbar an, sie lernen wieder lachen und Freude empfinden, und ihre Arbeit erscheint ihnen beglückend im Gegensatz zu der seelenlosen Plage der anonymen Landarbeiter auf den großen Feldern der Ebene, die nicht Nahrung, sondern Geld produzieren. Dann aber bricht in das langsam entstehende Paradies die Versuchung in ihrer ursprünglichsten Form herein: Bobi wird von zwei Frauen umworben, der halbwüchsigen Aurore und der jungen Ehefrau und Mutter Joséphine. Die erfahrene Joséphine siegt und verführt den Propheten; Aurore, die zugleich von ihrer Stute »verlassen« wird, weil diese sich von dem Hengst eines Bauern schwängern ließ, schießt sich schließlich eine Kugel in den Mund. Damit ist die Freude für Bobi zerstört, er zieht weiter und wird in einem Gewitter vom Blitz erschlagen – aber nur, um so in den großen Kreislauf der organischen Säfte und damit in die »pleine science« einzugehen, wie Giono in einem unvollendeten Kapitel in realistischer Ausführlichkeit

und Deutlichkeit beschreibt.³⁰ Die eigentlich positive Figur in diesem Experiment ist somit nicht der letztlich der Paradiesverführung alten Stils erliegende Bobi, sondern die schwachsinnige Schäferin Zulma, die eine riesige, wirtschaftlich nicht genutzte Schafherde in einem »wilden«, d. h. nicht bebauten und nicht gemähten Feld hütet, das den Sieg der Natur über die menschliche Zivilisation verkörpert und zugleich Paradiescharakter hat:

»Das Gras (. . .) war frei geworden. Und urplötzlich überstieg alles das gewohnte Maß und entglitt den menschlichen Begriffen, es nahm wieder das Maß der Natur an.

Oh, dachte Marthe, es ist das Paradies auf Erden!«³¹

Die schwachsinnige Hirtin – ebenso durch ihre Geistesschwäche privilegiert wie der Dorftrottel Gagou in *Colline*, der als erster eine neue Quelle entdeckt – hat in der Gemeinschaft mit den Tieren eine eigene Sprache entwickelt und versteht – wie schon Panturle oder die Leute von Baumugnes – die Menschengesprache nicht mehr so gut (»Ich weiß nie, was ihr eigentlich sagen wollt, ihr anderen«), aber das liegt einfach daran, daß sie wirklich das sagt, was sie empfindet, wie ihre Gesprächspartnerin Marthe feststellt: »Sie sagt immer das, was sie sagen will«, erklärte sie. »Sie holt die Dinge von sehr weit her, von dort, wo wir nie hingehen würden.«³² Dieses »dort« ist in Gionos Weltbild der Bereich jenseits der »grande barrière«, die einem Text aus *Solitude de la pitié* den Namen gegeben hat, und die die Welt der Menschen von der (Paradies-)Welt der Tiere trennt. Auch in *Le Serpent d'étoiles* von 1933, wo Giono seinen Kontakt mit provençalischen Hirten beschreibt, findet sich die Darstellung dieser »Barrière«, und zwar in dem angeblich unverfälscht transkribierten Text eines mythologischen Stegreifspiels, innerhalb dessen die Hirten in allegorischen Rollen während eines Sommernachtsfestes eine Kosmogonie darstellen. Dieser mythologische Ritualtext, der freilich eher Ergebnis ethnologischer denn literarischer Tätigkeit ist, wenn man dem Autor trauen darf,³³ stellt – über die Darstellung der Bewußtseinsform hinaus – den Versuch einer Mythopoiesis, eine literarische Schöpfung in mythischer Form dar, die in der französischen Literatur dieser Zeit wohl nur mit der Dichtung Saint-John Perse verglichen werden kann. In einer langen Schöpfungsgeschichte wird die Natürlichkeit der Entwicklung der Welt ebenso betont wie die Gefahr, die der Mensch mit seinem Herrschaftsanspruch für diese natürliche Ordnung darstellt. Die Definition der »grande barrière« hört sich im Mund des Darstellers der Erde fast wie ein Fluch an:

»Die große Barriere!

Sie wird immer zwischen dem Tier und dem Menschen sein, diese hohe Barriere, schwarz wie die Nacht, die bis zur Sonne reicht.

Und wärest du auch angefüllt mit allem Mitleid der Welt, nie könntest du es aus dir herausfließen lassen, damit es die Tiere trinken.

Nie könntest du die Barriere überwinden und mit beiden Beinen in den großen Wald der Gedanken des Tieres eindringen.

Du wirst nie dieselben Reflexe schauen.

Du wirst die Bäume immer von der anderen Seite sehen, und sie, sie werden eine andere Seite der Bäume sehen.

Und all das geschieht darum, weil ich hart mit dir sein werde, hart und böse, und weil ich an meinen bösen Willen denken werde.«³⁴

Aber diese Verdammung ist nicht total, denn die Schäfer sind als Vertreter der ältesten menschlichen Lebensweise privilegiert, sie dürfen wie zu Arkadiens Zeiten die Paradiesmauer überwinden:

»Erde!

Erde!

Wir sind da, wir, die Führer der Tiere!

Wir sind da, wir, die ersten Menschen!

Niemanden gibt es, der die Reinheit des Herzens bewahrt hätte.

Wir sind da.

Spürst du unser Gewicht?

Spürst du, daß wir schwerer wiegen als die anderen?

Sie sind da, die Menschen, die beide Seiten des Baumes sehen und ins Innere der Steine schauen, die in den Gedanken der Tiere wandeln wie in den großen Wiesen von Dévoluy unter den verwandten Kräutern.

Sie sind da, die die Barriere erlöst haben!«³⁵

Die Schäfer werden hier also als ursprüngliche Menschen vorgeführt, die noch in einer vollständigen Partizipation mit dem Kosmos leben, wie das dem mythischen Bewußtsein entspräche; das dem Kosmogoniespiel zugrunde liegende Weltbild erinnert an Janets einfache Mythologie, in der Gott auch schon im Schäfergewand aufgetreten war; und die Tatsache, daß die Schauspieler dieses scheinbar allegorischen Spiels sich so sehr mit der Rolle identifizieren, daß sie das ganze Jahr über mit dem Namen »Erde«, »Wind« oder »Meer« bezeichnet werden, zeigt, daß wir tatsächlich ein mythisches Ritual im Sinne Eliades vor uns haben, in dem der Darsteller mit der verkörperten Figur in der heiligen Urzeit (in illo tempore) verschmilzt. Aber auch in den im engeren Sinne literarischen Werken weist der Regionalismus bei Giono wenigstens sporadisch die Kennzeichen auf, die wir für das mythische Bewußtsein vorausgesetzt hatten: ein anderes Raum- und Zeitgefühl, eine Aufhebung des Körpers und eine Anteilnahme am gesamten Kosmos, wie sie Giono immer wieder schil-

dert, etwa in der Erzählung *Vie de Mlle. Amandine* oder im Vorwort zu den *Vraies Richesses*:

»Das Leben begrub mich so tief in seiner Mitte ohne Tod und ohne Mitleid, so daß ich manchmal wie der Gott meinen Kopf, meine Haare, meine Augen voll Vögel fühlte, meine Arme schwer von Zweigen, meine Brust aufgebläht von Ziegen, von Pferden, von Stieren, meine Füße an Wurzeln hängend, und der Schrecken der ersten Menschen rührte mich an wie eine Sonne.«³⁶

Andererseits ist interessant, daß diese Elemente – im Gegensatz zu den Erwartungen, die das Wort »Regionalismus« weckt – kaum aus den lokalen Traditionen von Volksglauben und Brauchtum bezogen werden: Während Giono etwa in dem Text *Complément à l'Eau vive* aus der Sammlung *L'Eau vive* eine breite Darstellung der »démonologie« der Provence gibt, in der »die Götter unter die Menschen gemischt wandeln« (III, 104 f.), und dabei an übernatürlichen Wesen unter anderem den Teufel, Pan (genannt »l'ours de la terre«), eine Regengöttin, einen Windgott, einen Flußgott, einen Gewitterdämon, einen »chef d'étoiles«, eine Quellgöttin, den die Blinden quälenden Kobold Matagot und die Hexe aufzählt, die den stillenden Frauen die Milch wegnimmt, sind die in den Romanen dargestellten Gemeinschaften und Einzelmenschen (mit Ausnahme der Schäfer im *Serpent d'étoiles*) gewöhnlich so ursprünglich, daß sie über keinerlei geformte mythische Traditionen verfügen. Dadurch ergibt sich das beschriebene Dilemma zwischen dem Anspruch auf Schilderung einer regionalen kulturellen Sonderform und jenem auf Schilderung eines metaphysischen, universell als Vorbild verwendbaren Paradieses, aus dem Giono sich nur in unverbindliche Feststellungen retten kann, wie wir sie in dem Schlußsatz des Textes *Provence* aus *L'Eau vive* vor uns haben: »Es gibt keine Provence. Wer sie liebt, liebt die Welt oder gar nichts.«³⁷ Wenn man aber nicht unbedingt auf die authentische Schilderung der Provence Wert legt, dann läßt sich in diesem Zusammenhang auch ein Roman anführen, in dem Riten und verschiedene Mythologeme in der Art späterer lateinamerikanischer Strömungen künstlerisch verarbeitet sind: *Le Chant du Monde* aus dem Jahr 1934. Zwei Männer, der »homme du fleuve« Antonio mit dem Beinamen »Bouche d'or« und der alte »homme de la forêt« Matelot, machen sich auf, um Matelots in den Wäldern am Oberlauf des Flusses verschollenen Sohn zu suchen. In einer sowohl an antike wie an mittelalterliche Vorbilder gemahnenden³⁸ symbolträchtigen Reise flußaufwärts gelangen sie schließlich in eine große Stadt, die ebenso wie das umgebende Land ausschließlich dem Stierzüchter Maudru gehört. Maudru, von Giono selbst als »divinité caché« bezeichnet,³⁹ ist lange Zeit hindurch mit seinem Namen allgegenwärtig, ohne selbst aufzutreten. Sein Gegenspieler ist der bucklige Zauberheiler

Toussaint, der Schwager Matelots, bei dem sich der verschollene Sohn versteckt hält, weil er Maudrus Nichte geraubt und ihren Verlobten, einen Neffen des Stierzüchters, erschossen hat. Toussaint ist in der Art der indianischen *brujos-curanderos* konzipiert: er heilt durch Handauflegung und fühlt in seiner Hand das ganze Innenleben des Kranken:

»Die feinen, empfindlichen Wurzelfasern der Hand versenkten sich in das purpurne Dunkel des dünnen, alten Körpers. Sie betasteten die Leber. (...) Die Hand tastete weiter hinauf nach den Rippen. Da war das Herz; (...) Die empfindlichen Wurzelfasern der Hand tasteten weiter, geleitet vom wilden Strudel des Atems. Da war der Leib. –

Unvermittelt spürte Toussaint einen dumpfen Schlag gegen seine Hand. Nichts weiter. Der Strom seiner geheimnisvollen Kraft war ganz plötzlich unterbrochen. Seine Hand war jetzt nur noch eine gewöhnliche Hand, wie jede andere. Der Tod! Er hatte den Tod gefühlt, der tief drinnen im Leibe dieses Greises an der Zerstörung arbeitete.

Da hatte er sich eingefressen; da saß er, mit seiner schweren Krone aus Veilchenblüten auf der beinernen Stirn; mit seinem ausgedörrten Munde sog er gierig den Atem ein«. ⁴⁰

Aber selbst wenn die Konzeption des Zauberheilers auf einer tatsächlichen provençalischen Begegnung und nicht auf ethnologischer Lektüre beruhen sollte:⁴¹ die Stadt Maudrus mit dem archetypischen Namen »Villevieille« ist als mythischer Ort konzipiert, der mehr Traumstädten wie Alfred Kubins »Perle«, Kafkas Dorf um das *Schloß* oder dem Jenseitsreich Comala in Juan Rulfos Roman *Pedro Páramo* gleicht als einer provençalischen Stadt des 20. Jahrhunderts. Es gibt keine Ärzte, keine Beamten, keine Pfarrer; als einzige Übernahme aus der modernen Zivilisation verfügt Villevieille über einen kaum in Erscheinung tretenden Gendarmen. In dieser unter dem Zeichen des Todes eingeführten Stadt (»eine große, alte Stadt, bleich wie ein Toter« – II, 275) bleiben die beiden Freunde nun den Winter über als unfreiwillige Gefangene ihres Asylortes im Haus Toussaints. Als der Frühling anbricht und mit einem erotischen Ritual begrüßt wird, in dessen Verlauf Maudrus Männer den alten Matelot auf der Straße erstechen, ist die Zeit zum Handeln gekommen. Antonio und Matelots Sohn zünden das Hauptquartier Maudrus mit allen Tieren an und fliehen in einem Boot flußabwärts, gemeinsam mit ihren Frauen, Maudrus Nichte Gina und der blinden Clara, die Antonio unterwegs in freier Natur gebärend gefunden und gerettet hat: wieder ein Geschöpf mit eigener, nicht der Natur entfremdeter Sprache (II, 244) und einer körperlichen Gemeinschaft mit dem Kosmos und dem Rhythmus der Jahreszeiten (II, 400), der auch das Kompositionsprinzip des gesamten Romans bildet.

Die hier beschriebene naturbelassene Gesellschaft, die ohne moderne

staatliche Organisation in einer Welt von Gewalt und freier Liebe – aber ohne jedes Element des Bösen⁴² – lebt, und deren prominenteste Vertreter im Roman als Holzfäller, Fischer und Viehzüchter nicht einmal Ackerbau oder ein Handwerk betreiben, ist mehr denn je außerhalb jeder realen geschichtlichen Welt angesiedelt; ohne besondere provençalische Charakteristik ist sie in der Formulierung Pierre Citrons »eine aus Elementen von hunderten verschiedener Zivilisationen neugeschaffene Menschheit, so wie die Saint-John Perses« (II, 1273). Tatsächlich hat Giono in diesem Roman versucht, unter Verwendung anthropologisch-ethnologischer Elemente eine »universell-mythische« Welt zu schaffen: diese Welt verweist nur noch aufgrund mancher Namen auf die Provence, ihre Kompositionselemente entstammen jedoch den verschiedensten Kulturen, wobei nicht immer eine wirklich stimmige Kombination gelingt, wie etwa die Übernahme des (zum erotischen Klima des Romans gut passenden) Frühlingsritus der Verbrennung einer aus Getreidebüscheln geformten »Mère du blé« aus Frazers *Golden Bough* zeigt: Ein solcher Brauch ist nämlich nicht nur in der Provence unbekannt,⁴³ sondern paßt wohl auch nicht recht zu einer Gesellschaft, die sich ausschließlich der Viehzucht widmet. Trotz des Realismus in der Schilderung der Abenteuer (von mythischer Kausalität kann hier – außer im Fall des Wunderheilers – nicht die Rede sein) versucht Giono in diesem Roman, sein Konzept eines die christliche Moral sprengenden Daseins in enger Verbundenheit mit der Natur durch ethnologische Details anzureichern, um so aus der künstlichen Ahistorizität des panischen Schreckens in *Colline* auszubrechen und seine Erzählung in einen mythisch-überzeitlichen Traditionszusammenhang hineinzustellen. Zu diesen anthropologisch-ethnologischen Elementen zählen auch die Identifizierung der Personen mit Teilen der Natur (Antonio = Fluß, Matelot = Wald), wie sie sich schon in dem Projekt *Le chant du monde* aus *Solitude de la pitié* angekündigt hatte, die Anspielungen auf ein totemistisches Clan-Wesen bezüglich des die Stiersprache beherrschenden Maudru, seiner Familie und seiner Knechte,⁴⁴ daneben die zahlreichen rituellen Handlungen und Bräuche – z. B. die gegenseitige Auspeitschung, das erwähnte erotische Ritual der *Mère-du blé*, der Begräbnisritus oder die verkleidete Verfolgungsjagd zur Begrüßung des Frühlings, die Antonio in bester romantischer Vermischung von Traum und Wirklichkeit auf der Verfolgung einer Fremden schließlich in die Arme der verloren geglaubten Clara führt.

Trotz einiger Zitate aus dem Symbolschatz überseeischer Kulturen in diesem und anderen Werken⁴⁵ kann sich der Autor aber in dieser Phase seines Schaffens nie dazu aufraffen, den regionalistischen Anspruch ganz aufzugeben. So zeigt sich bei Giono exemplarisch Möglichkeit und Begrenztheit der Figur der Paradiessuche im Rahmen des europäischen Re-

gionalismus der Zwischenkriegszeit: Die Region (hier die Provence) kann nur eine leere Chiffre für eine Lebensform abgeben, die von einer gewissen Paradiessucht im Sinne der hier betrachteten Denkfigur gekennzeichnet ist. Nimmt man regional isolierte, rückständige Bevölkerungsgruppen als Projektionsfigur für die Vorstellungen von einem ursprünglich-paradiesischen Bewußtsein, dann muß man so weitgehend von den historischen Traditionen und realen Gegebenheiten abstrahieren, daß de facto eine reine Neuschöpfung der Fiktion entsteht, somit also die Basis des Regionalismus verlassen wird.⁴⁶ Als Mittel der künstlerischen Verarbeitung muß dann »Fremdmaterial«, etwa in Art der bei Frazer gesammelten Mythologeme, herangezogen werden. Dies gilt besonders für die Versuche der Mythopoiesis, die Giono am besten in den Ergebnissen der »Feldforschung« (der Nachdichtung des Hirtenspiels im *Serpent d'étoiles*) und in dem Roman *Le chant du monde* (1934) gelingt, während bereits *Que ma joie demeure* wieder auf die Exemplifizierung eigener ideologischer Theoreme in einer traditionslosen, rein fiktiven Kleingruppe hinausläuft. Giono ist innerhalb der heterogenen Erscheinungen, die in der französischen Literatur aus der Zeit zwischen den Weltkriegen unter der Bezeichnung »Regionalismus« zusammengefaßt werden, der Paradiessuche in unserem Sinne am nächsten gekommen. Eine Rezeption Gionos durch die mit indianischen Bewußtseinsformen experimentierenden Strömungen der modernen lateinamerikanischen Literatur läßt sich nur in sehr geringen Spuren (so bei Alejo Carpentier) nachweisen: In Europa aber ist Gionos Spielart der Naturideologie angesichts der Kriegsergebnisse so fragwürdig geworden,⁴⁷ daß eine direkte Fortführung seines Weges offensichtlich auch dem Autor selbst nicht mehr möglich erscheint.⁴⁸ Ein schwacher Nachklang der Paradiessuche findet sich in dem als »surrealistisch« bezeichneten,⁴⁹ in Wahrheit eher der Evasionsliteratur nahestehenden Roman *Fragments d'un paradis* von 1948, in dem der Kapitän eines Forschungsschiffes der inauthentischen (und untergehenden) europäischen Zivilisation den Rücken kehrt, um in unerforschte Gegenden des südlichen Pazifiks vorzudringen; im wesentlichen wendet sich der Giono der Nachkriegszeit jedoch dem historisch-psychologischen Roman zu. Die Betrachtung seines vor 1945 entstandenen Werkes hat gezeigt, daß der erste Idealtypus der Paradiessuche, die Projektion eines ästhetisch verarbeiteten mythischen Bewußtseins in regional-typische Figuren, kaum (und wenn, so eben nur unter Verzicht auf den regionalistischen Charakter) verwirklicht wurde – ein Tatbestand, der im wesentlichen für den gesamten französischen Regionalismus gilt.⁵⁰ Dennoch zeigt sich in Gionos Reaktion auf die Bewußtseinskrise eine Tendenz zum Rückgriff auf ein (wenngleich fiktives) »primitives« Denken, das in einer vorgeblich glücklich-naiven Landbevölkerung (eben den Hirten der Provence) lokalisiert wird.

2. Eine neue Version der Tahiti-Begeisterung: der »Exotismus« der Zwischenkriegszeit und Saint-John Perse's Frühwerk

Die Betrachtung des französischen Regionalismus in der Zwischenkriegszeit hat gezeigt, daß sich in dieser Bewegung zwar eine vage Sehnsucht nach paradiesisch-primitiven Bewußtseinsformen ausdrückt, daß es aber kaum möglich ist, diese Bewußtseinsformen in Einzelfiguren oder Kleingruppen aus den ländlichen Regionen des eigenen Landes zu inkarnieren, ohne von den realen Gegebenheiten weitgehend zu abstrahieren und Land und Menschen »neu wie eben aus der Sintflut hervorgegangen« als ideologisch verbrämte Vorbilder einer natürlichen Lebensweise zu präsentieren oder die Suche nach vorrationalen Stufen des Denkens weitgehend in das Innere des eigenen (Autor-)Bewußtseins zu verlegen. Dabei wird freilich kaum je die Präzision der geistigen Auseinandersetzung erreicht, wie sie Musils *Tonka* oder gar den besprochenen Abschnitten aus dem *Mann ohne Eigenschaften* eignet. Es bietet sich in der französischen Literatur jedoch noch eine andere, traditionellere Möglichkeit der Inkarnation solcher Bewußtseinsformen an, die den österreichischen Autoren nicht zu Gebote steht: die mögliche Lokalisierung des »glücklichen Primitiven« in einem über mehrere Kontinente verstreuten Kolonialreich, wobei man unter anderem an die »Fable de Tahiti« des 18. Jahrhunderts anschließen konnte.⁵¹ Schon während der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts hat ja eine Neubelebung dieses Tahiti-Traums durch die Romane von Pierre Loti, vor allem den in Tahiti spielenden *Mariage de Loti*, stattgefunden; in diesen Romanen spielt bereits die Wesensverschiedenheit des europäischen und des außereuropäischen Weltbildes eine bedeutende Rolle. Während Loti noch in romantischer Weise von diesem außereuropäischen Denken angezogen wird, ohne daß er es sich ganz zu erschließen vermöchte, beschreibt Gauguin in seinen 1897 erschienenen autobiographischen Aufzeichnungen *Noa Noa* eben das langsame Eindringen des »Zivilisationsflüchtlings« in ein fremdes, »primitives« Bewußtsein. Ganz im Gegensatz dazu stellt die sogenannte »littérature coloniale« der Zwischenkriegszeit, die den imperialistischen Anspruch der Kolonialmacht Frankreich literarisch zu untermauern hat, die Überlegenheit und die Erziehungsmission europäischen Denkens in den Vordergrund.⁵²

Daneben findet sich aber auch eine Spielart des Exotismus, die an die Europamüdigkeit der Romantik oder an den Evasionsdrang Baudelaires anschließt,⁵³ vertreten durch Romane wie Georges Duhamels *Le Prince Jaffar* oder Henri Fauconniers *Malaisie*. Es wäre wohl zu viel gesagt, daß »diese Autoren eine vollständige Enteuropäisierung ihrer Betrachtungsweise anstrebten«:⁵⁴ *Malaisie* ist ein Buch, das, wenn man von einigen

typischen Versatzstücken der Abenteuerliteratur absieht, beinahe in einer Reihe mit Autobiographien von Ethnologen (wie Lévi-Strauss' *Traurige Tropen*) genannt werden dürfte, denn Fauconnier schildert darin den Versuch eines französischen Pflanzers, sich – unter Anleitung einer mächtigen Vater-Figur in Gestalt des Pflanzers Rolain – das Innenleben der Malaien zu erschließen. Das geschieht – wie in der Feldforschung üblich – hauptsächlich durch Befragung einheimischer Informanten (vgl. *Malaisie*,⁵⁵ 101 ff. oder 232 f.); und wie viele Ethnologen muß auch der Ich-Erzähler Lescale erkennen, daß er zur Deutung der Antworten seiner Gesprächspartner erst einmal deren Symbol-Grammatik lernen muß: die Lektüre unzähliger traditioneller Erzählungen hilft ihm dabei, und er vermag bald eine amüsante Übersetzung der indirekten, von Anspielungen auf die traditionelle Literatur durchsetzten Dialoge der Malaien ins Französische durchzuführen. Natürlich fehlt auch das Paradies-Thema nicht, wobei Rolain die Tropen als Garten Eden bezeichnet und die paradiesische Nacktheit als höchstes Gut preist; auf die halb-ironische Bemerkung des englischen Offiziers La Roque, es gäbe ja gegenwärtig eine große »Rückwanderung« von Europäern in diese tropischen Paradiese, erklärt Rolain eine solche Paradiessuche für sinnlos: »Sie tun dort nichts als jammern. Der Auszug aus dem Paradies läßt sich nicht rückgängig machen.«⁵⁶ Auf der anderen Seite preist er weiterhin die Freuden des Nacktheit gestattenden Klimas, die sich freilich als ebenso äußerlich erweisen wie die Paradiesplage Elephantiasis. Das Eindringen in das Bewußtsein der malaischen Eingeborenen gelingt nämlich nur zum geringen Teil, und die Forscher-Attitüde des Ich-Erzählers gerät bloß ein einziges Mal ins Wanken, als sich in einem tropischen Wachtraum seine Individualität in einem kosmischen Einsgefühl (samt Körperverschmelzung) aufzulösen droht: »Die Nacht ist ein lebendes Ding, in dem ich bade, in dem ich mich auflöse. Bin das ich, dieser ausgestreckte Körper? Dieses seltsam kompakte Ding, das doch zugleich hohl erscheint wie eine Rüstung aus fernen Zeiten? Ich betrachte es und schwebe darum herum.«⁵⁷ Wenig später jedoch zeigt sich, daß Lescale seine frühere Sicherheit im logischen Bewußtsein schmerzlich vermißt:

»Immerhin war alles einfach, damals. Ich war ich. Ich hatte einen Körper, eine Seele, ein Leben. All das ganz stabil, fest verankert im Sturm. Und dann hat man mir erzählt, ich hätte vielleicht mehrere Leben, und da begannen die Seile nachzugeben. (. . .)

Ich möchte Sicherheiten, mögen sie auch grollen wie der Donner.«⁵⁸

Aber dieser Rückfall scheint nur vorübergehend, denn sofort wird diese »certitude« und mit ihr das naturwissenschaftliche Denken wieder in Frage gestellt, weil die wahre »certitude« doch in der kindlichen Naivität

läge: »Die Sicherheit . . . Aber die Sicherheit, das ist das Nicht-Wissen. Das Nicht-Wissen der Kinder. Als Kind schüttelt auch Newton die Bäume nur, um die Äpfel zu essen, die dabei herunterfielen. Die herunterfielen, nichts weiter. Wozu muß man denn das Warum erklären?«⁵⁹ Und gegenüber dem »mystère«, das der bewunderte Rolain liebt, nimmt Lescale zwar eine zwiespältige Haltung ein (»mich vergiftet das«), muß aber zugeben, daß es sein cartesianisches Weltbild erschüttert hat: »Je pense, je pense – et le *donc*, c'est que je ne sais pas si je suis . . .« (Ich denke, ich denke – und das ergo, das ist es eben, daß ich nicht weiß, ob ich bin . . ., 122) Dagegen erscheinen ihm die Malaien »intéressants«, und bei diesem – recht naiven – Grad der Erschütterung des cartesianischen Denkens und des anteilnehmenden Interesses für außereuropäische Denkformen läßt es der Autor bewenden: Weder in der Darstellung des einheimischen Zauberers noch in der abenteuerlichen Exemplifizierung des Eingeborenenwortes »Amok« kommt eine ästhetische Verarbeitung des »anderen« Denkens zum Ausdruck; diese Passagen zeugen viel eher von einer wohlwollenden Beobachterhaltung, wie man sie in der »indigenistischen« Literatur der Epoche 1910-1945 in Lateinamerika findet,⁶⁰ einer Haltung, die zugleich die analytische Verarbeitung des Beobachteten nach durchaus cartesianisch-logischen Prinzipien einschließt, wie etwa die Rückführung der Religiosität der Malaien auf die Überlagerung von drei Schichten (Animismus, Hinduismus und Islam), der ebenfalls drei Schichten bei den christlichen Europäern entsprächen (Paganismus, Judentum, Christentum), wobei Fauconniers Lescale sogar die gewagte Theorie aufstellt, diese spiegle sich in der Dreifaltigkeit des christlichen Gottes, in dem der Heilige Geist für den Großen Pan stünde.

Mehr vom Kompositionsprinzip her versucht dagegen Duhamels bisweilen aufdringlich idyllischer Algerien-Roman *Le Prince Jaffar* ein Eindringen in die außereuropäische Welt: Die arabische Kultur (die freilich wohl alles andere als ursprünglich, primitiv, wild oder mythisch-magisch zu nennen ist) soll bei ihm in der Tradition von Sammlungen wie *1001 Nacht* dargestellt werden. Duhamel bastelt aus den ungenauen Raum- und Zeitangaben der arabischen Geschichtenerzähler ein idyllisches, von einer neuen Dimension geprägtes Bewußtsein und springt dabei gleich auch in die Domäne des Regionalismus, indem er sie mit den französischen Bergbauern, bei denen man ähnliche Aussagen hören könne, auf eine Stufe stellt: »Ihr Gebirgsbewohner daheim, warum kennt ihr Mokrani nicht, euren fremden Bruder! Er würde euch lehren, den Raum mit geheimnisvollen Instrumenten zu messen: mit der Hoffnung, der Phantasie, dem Groll, der Faulheit«.⁶¹ Zugleich versucht Duhamel, stärker noch als Fauconnier, seine Geschichten als »getreu transkribierte« Original-Berichte von Informanten aus »ethnologischer Feldforschung«

zu präsentieren, so daß man diese Art exotistischer Literatur fast als »Ethno-Roman« bezeichnen könnte.

Natürlich haben, mit Ausnahme der Werke von Loti, diese französischen Kolonialromane schon aufgrund ihrer bescheidenen literarischen Qualitäten keinen bedeutenden Platz innerhalb der französischen Literatur erobern können. Sie sind aber ein weiterer Ausdruck der Sehnsucht dieser Zeit nach einem anderen, paradiesischen Denken, die sich auch in literarisch weitaus anspruchsvolleren Werken äußert, wie etwa bei jenen großen Lyrikern des beginnenden 20. Jahrhunderts, deren Werk vom Erlebnis der (auch alles andere als primitiven) chinesischen Zivilisation geprägt ist, wie Paul Claudel, Henri Michaux, Victor Segalen oder Saint-John Perse.⁶² Während aber etwa Claudel aufgrund unseres Axioms einer strengen Trennung zwischen mythischem und religiösem Denken nicht für diese Untersuchung in Betracht kommt, ist Saint-John Perses Werk wohl als der gelungenste Versuch einer Einführung mythischer Formprinzipien in die europäische Literatur dieser Zeit anzusehen.

Saint-John Perse, eigentlich Alexis Saint-Leger Leger, ist schon von seiner Herkunft her geradezu prädestiniert für eine literarische Gestaltung der Paradiessehnsucht und des Exotismus, denn der Ort seiner Kindheit weist alle Kennzeichen literarischer Paradiese auf: Saint-Leger Leger wächst auf einer zur Gänze im Familienbesitz stehenden kleinen Insel (Saint-Leger-les-Feuilles) in der Nähe von Guadeloupe auf, umgeben von einer Schar von Dienern, inmitten der tropischen Flora und Fauna der Antillen. Als er zwölf Jahre alt ist, wird die Insel verkauft, und die Familie zieht nach Europa. So ist der erste Gedichtband des 17jährigen Studenten Saint-Leger Leger folgerichtig dem Bild des verlorenen Paradieses gewidmet. Er wählt als Projektionsfigur den alternden Robinson Crusoe,⁶³ der im grauen London seiner glücklichen Insel nachweint. Der kleine Zyklus *Images à Crusoé* baut auf der Opposition Stadt/Insel auf, wobei die Stadt – beinahe in der Art von Gionos *Vraies Richesses* – mit allen nur denkbaren Bildern des Abscheus dargestellt ist: »Fette! Zurückgeschlungener Atem, und der Dunst eines sehr verdächtigen Volkes – denn um jede Stadt liegt ein Gürtel von Unrat. (. . .) – Die Stadt rinnt durch den Fluß zum Meer wie ein Abszeß«.⁶⁴ Dem gegenüber steht der Traum von der verlorenen Insel, die unter dem Zeichen der »Reinheit« dem Wortfeld »Fett-Unrat« entgegengestellt wird: »Und du gedenkst der reinen Wolken über deiner Insel, wenn grün die Dämmerung sich lichtet im Schoß geheimnisvoller Gewässer«.⁶⁵ In der Gestalt des unglücklichen Wilden Freitag, der in der Schule der Zivilisation seine ursprünglichen Tugenden verloren und sich alle nur denkbaren Laster angeeignet hat, stellt der junge Dichter diesen Gegensatz in besonders krasser Weise dar:

»Freitag! Wie grün das Blatt war, und dein Schatten wie neu, die Hände so lang der Erde zu, wenn du neben dem wortkargen Mann das blaue Rieseln deiner Glieder regtest unter dem Licht!

– Jetzt hat man dir einen abgeschabten roten Anzug geschenkt. Du säufst das Öl der Lampen aus und stiehst in der Speisekammer; du geilst nach den Röcken der Köchin, die fett ist und nach Fisch riecht; in dem Kupfer deiner Livree spiegelst du nun deine listigen Augen und dein verkommenes Lachen.«⁶⁶

Aber schon drei Jahre später, in dem Zyklus *Pour fêter une enfance* von 1907, verschiebt sich der Akzent von dieser manichäischen Zivilisationskritik zu einem reinen Hymnus auf die Kindheit, in dem Saint-John Perse den Ton und einige Grundmotive seiner späteren, bedeutenderen Dichtungen findet: Vor allem ist das der Typus des Lobgesangs,⁶⁷ der an die fast gleichzeitigen Lauden D'Annunzios erinnert; er wird später zum Titel der Sammlung der meisten frühen Gedichte (*Éloges*, 1911), zu dem sich der Dichter auch programmatisch bekennt, etwa in dem Brief vom Mai 1911 an André Gide: »Sie fragen mich nach einem Titel, der alle drei Gedichte umfaßt? – *Preislieder*. Er ist so schön, daß ich nie einen anderen haben möchte, sollte ich einen Band veröffnen – oder auch mehrere ...«⁶⁸ Die Haltung der Melancholie, der Trauer über den Paradiesverlust ist nun also zunächst einem hymnischen Preislied des vergangenen Zustandes gewichen, wie etwa in dem Gedicht V der Sammlung *Pour fêter une enfance*, das von dem ständig wiederholten Satz »Ô j'ai lieu de louer!« (»Oh! Ich habe Grund zu preisen!«) strukturiert wird. Aus dieser lobenden Idealisierung der Kindheit resultiert eine Mythisierung der Personen und Ereignisse, die bereits den Ton der späteren mythischen Dichtung vorausahnen läßt, etwa wenn St.-John Perse in dem Gedicht VI ein Familientreffen wie folgt beschreibt:

»... Denn morgens, über bleiche Felder nackten Wassers, westentlang, sah ich die Fürsten schreiten mit ihren Eidamen, Männer eines hohen Ranges, alle wohlgekleidet und schweigsam, weil das Meer vor Mittag ein Sonntag ist, an dem der Schlaf den Leib eines Gottes angenommen, mit gekreuzten Beinen«.⁶⁹

Und selbst wenn diese Darstellung am Schluß des Gedichtes dechiffriert wird, bleibt im französischen Original in der Großschreibung von »Oncles« und »Maison« ein Rest der Mythisierung erhalten: »... Die Oheime aber redeten leise mit meiner Mutter. Sie hatten ihr Pferd vor der Tür angebunden. Und das Haus dauerte, unter den Federbäumen«.⁷⁰ In der nächsten Sammlung, *Éloges*, ist das mythische Paradies der Kindheit dann auf menschliche Dimensionen geschrumpft: »Kindheit, geliebte, war es nichts als dies?« fragt sich der Dichter, um dann anstelle von Klage oder Preislied des Vergangenen die ständige Gegenwart der Kindheit durch eine Art »sens du merveille« in Gestalt eines emblematischen

Segelbootes zu proklamieren: »Dieses Schiff gehört uns, und meine Kindheit ist noch nicht zu Ende«. ⁷¹ Mehr oder minder ließe sich das ganze Werk Saint-John Perse an diesem Satz festmachen: Das Prinzip seiner wunderbaren Weltsicht besteht eben darin, daß die Welt mit den Augen des Kindes ⁷² gesehen wird, dem seine Onkel zu Prinzen und der Alltag zu einem Reich des Mythos werden kann. Aber es ist kein naives Kind, das da spricht: Im Gegenteil, es ist ein Kind, dem ein geradezu enzyklopädisches ⁷³ kulturgeschichtliches, aber auch technisches Wissen zur Verfügung steht, das es befähigt, ähnlich wie sein Freund Gide mit den Bruchstücken überkommener Mythen zu spielen; aber nicht um sie satirisch »zu Ende zu bringen«, ⁷⁴ sondern um eben daraus eine mythische Dichtung zu formen, die geprägt ist von dem Axiom einer Bejahung dieser Welt, die in sich selbst, ohne die Annahme irgend einer Transzendenz, als heilig gesetzt wird. ⁷⁵ Die Bezugnahme auf die reale Gegenwartswelt ist jedoch erst in der zweiten Schaffensperiode von Saint-John Perse, ab 1940 etwa, festzustellen; in den hier interessierenden Werken aus der ersten Periode handelt es sich um eine Welt außerhalb von Zeit und Raum, die aber jedenfalls in einem vorindustriellen Zeitalter (»ère préindustrielle«) ⁷⁶ anzusiedeln ist.

Schon das nächste Gedicht, *Récitation à l'Éloge d'une Reine* von 1911, später in die Sammlung *La Gloire des Rois* eingegangen, dokumentiert ein großes Interesse des Dichters für das mythische Ritual, das nun keineswegs mehr mit persönlichen Erfahrungen oder antillanischem Lokalkolorit versehen wird. (In diesem Sinne, d. h. als eindeutig lokalisierte, außereuropäische Dichtung, hat sich Saint-John Perse ja auch stets gegen das Etikett des »Exotismus« gewehrt.) ⁷⁷ Es handelt sich hier eindeutig um die ästhetische Verarbeitung der erotischen Beschwörung einer Fruchtbarkeitsgöttin, der »Reine parfaitement grasse«, für die Anne Léoni und Antoine Raybaud indische Quellen angeben, ⁷⁸ während Jacques Robichez sicherlich zu Recht die Parallele zu der gleichzeitigen Welle des »Art nègre« in der bildenden Kunst unterstreicht. ⁷⁹ Das Gedicht ist allerdings nicht selbst eine Beschwörung, sondern eigentlich die Erzählung eines fehlgeschlagenen Beschwörungsversuchs: Die Formeln des Lobes und der Unterwerfung werden mit dem Satz: »J'ai dit« – »Ich sagte« eingeleitet, und am Ende jedes der fünf Abschnitte steht der das Scheitern der Beschwörung anzeigende Refrain »Mais qui saurait par où faire entrée dans Son coeur?« (»Wer aber kennt zu Ihrem Herzen den Zugang?«) Dieses Scheitern ist wohl auch für die momentane Unfruchtbarkeit des Götterbildes in Strophe III verantwortlich zu machen, der jedoch die paradoxe Tatsache gegenübersteht, daß die Beschwörenden, eine Gruppe junger Männer, ihrem Bauch »entsprossen sind«:

»... und keine Frucht will je an diesem unfruchtbaren Leib, den hoch der Nabel siegelt, hangen, es seien denn, an wer weiß welch heimlichem Stiel, unsere Köpfe!«⁸⁰

Der zweite Bestandteil der Sammlung *Gloire des rois*, die aus den Jahren 1910/11 stammende *Histoire du régent*, weist ebenfalls die Struktur eines primitiven Rituals auf: Es handelt sich um das Preislied für einen Sieger, dessen Sieg mit gewaltigen Menschenopfern gefeiert wird. Schon in dem einleitenden Bild »Wie schön das Blut war und die Hand, die zwischen Daumen und Finger eine Klinge abwischte! ...« (»Que le sang était beau, et la main/qui du pouce et du doigt essuyait une lame! ...«) zeigt sich eine Faszination der Stärke und Gewalt, die sicherlich auch mit der, wenngleich nie vorbehaltlosen, Nietzsche-Begeisterung Saint-Legers zwischen 1900 und 1910 zusammenhängt.⁸¹ Spuren dieser Begeisterung für eine »reinigende« Gewalt finden sich im gesamten Werk des Dichters, vor allem in den Hymnen auf die Elementargewalten wie *Neiges*, *Pluies*, oder *Vents* aus der zweiten Schaffensperiode.

In den beiden 1924 zum ersten Mal veröffentlichten Gedichten *Amitié du Prince* und *Chanson du Présomptif* zeigt sich bereits der Einfluß chinesischer Landschaft und Kultur. So setzt Saint-John Perse in *Amitié du Prince* zwar die Tradition des Hymnus fort, aber es handelt sich nicht mehr um Beschwörungen, sondern um eine Art Dialog zwischen dem Prinzen, der als »Très-Maigre« deutlich von der als »haut asile des graisses« (Hohe Herberge der Fette) beschriebenen *Reine* abgesetzt wird, und der neu eingeführten Gestalt des »sage«, die der chinesischen Tradition der Weisheitsverehrung zu entstammen scheint. Dieser Dialog entfernt sich nun von dem magisch-primitiven Ton der Beschwörung, wie er in der *Récitation* und in der *Histoire du Régent* geherrscht hatte. Der Prince ist keine Gottheit mehr, sondern nur ein gottähnlicher Herrscher,⁸² und ein Dialog zwischen der verehrten Figur und dem Verehrenden, ja sogar der anonymen Menge der ihm Unterworfenen, ist nun möglich geworden. Zudem wird der »Prince« nicht wie der Regent als Repräsentant der Gewalt, sondern viel eher als eine Art Religionsstifter angesehen, der – wie Gionos Toussaint aus dem *Chant du monde* – als »Guérisseur« angesprochen wird. Ähnliches gilt für die *Chanson du Présomptif* (»Lied des Thronerben«), die Friedhelm Kemp als Lied der Weltbejahung, Jacques Robichez dagegen als »Lied der Untreue« (*chanson de l'infidélité*)⁸³ deutet. Kems Interpretation hat sicherlich den Grundtenor des Gedichtes erfaßt, der in der dreimaligen anaphorischen Wiederholung von »J'honore les vivants (Ich ehre die Lebendigen)« zum Ausdruck kommt. Hierin eine Ironie sehen zu wollen, würde das Gesamtwerk Saint-John Perse in Frage stellen, das eben auf dieser Bejahung von Welt und Leben

aufbaut.⁸⁴ Dagegen hat Robichez recht, wenn er darauf hinweist, daß die letzte Strophe des Gedichtes in ihrem Drang zur Bewegung und ihrer Abwertung des still-idyllischen Glücks gegenüber den Freuden der Welteroberung einen Bruch gegenüber der Stimmung der ersten beiden Strophen mit den idyllischen Bildern des Alten vor der Türschwelle und des Herdfeuers bedeutet: Die Schlußmetapher (»tous les chemins du monde nous mangent dans la main« – alle Wege der Welt fressen uns aus der Hand) klingt wie ein Präludium zu dem Langgedicht *Anabase*, das Saint-John Perse schon in den 20er Jahren bei einer kleinen Gruppe von Kennern wie Valéry Larbaud, André Gide, dem Kreis der *Nouvelle Revue Française*, aber auch den Surrealisten bekannt gemacht hat.⁸⁵

Anabase wurde zwischen 1916 und 1920 in einem verlassenen Taoistentempel in der Nähe von Peking geschrieben, nach einer Reise durch die Wüste Gobi und nach Zentralasien. Neben dieser persönlichen Führungnahme mit fremden Kulturen hat Saint-Leger während der Zeit als Sekretär der französischen Botschaft in Peking ständig Besuche von Anthropologen und Kulturwissenschaftlern empfangen, u. a. von Lucien Lévy-Bruhl, und hat sich auch selbst mit ethnologischer Fachliteratur beschäftigt.⁸⁶ So ist es verständlich, daß der Dichter in *Anabase* eine »neue Welt« erschafft, die »überall und nirgends auf der außereuropäischen Landkarte«⁸⁷ ihren Platz hat und zugleich einen »zusammengesetzten Mythos«⁸⁸ darstellt, bestehend aus den »archetypischen, im Grunde der Kollektivseele der Menschheit ruhenden Bildern«.⁸⁹ Darunter findet sich das Echo von Riten und Mythen aus den verschiedensten Kulturen: z. B. aus dem Bereich der Khmer oder dem indischen Shiva-Kult,⁹⁰ aus der Bibel ebenso wie aus den assyro-babylonischen Kulturen.⁹¹ Wenn auch nach eigenen Angaben (Brief an Jean Paulhan, 20. 9. 1949) diese Verwendung des ethnologisch-kulturgeschichtlichen Repertoires an Mythen und Riten nicht auf einem »Drang zu besonderer Gelehrsamkeit« beruht, spiegelt sie andererseits ein Charakteristikum der Dichtung Saint-John Perses, das Roger Caillois bereits 1954 herausgestellt hat: den »parti pris de la vérité«, das heißt – im Unterschied zu den Surrealisten – die Verwendung ausschließlich der Realität entstammender Bilder und Details, die in seinem Werk zum »musée total« aus Bruchstücken von Kulturen aller Länder und Zeiten kombiniert werden.⁹² Dieser Verzicht auf reine Phantasie und die Verpflichtung zur Verwendung von Elementen des Wirklichen führt in der Poetik Saint-John Perses zu einer Verbindung von Rationalem und Irrationalem, ähnlich wie in Musils Konzept der taghellen Mystik, nur daß diesmal nicht der kritische Verstand, sondern der ständige Realitätsbezug als Korrektur des Irrationalen wirken:

»Der Dichter hat voll und ganz das Recht, ja sogar die Pflicht, die allerdunkelsten Bereiche zu erforschen; aber je weiter er in dieser Richtung vordringt, desto

mehr muß er konkrete Ausdrucksmittel verwenden. So weit er auch in das irrationale oder mystische Jenseits eindringt, er ist dazu verhalten, sich mit realen Mitteln auszudrücken, die sogar aus seiner Lebenserfahrung stammen. Bewahrt euch festen Boden unter den Füßen und baut mit alledem ein Werk außerhalb von Zeit und Raum, das aus dieser Neuschöpfung entsteht.«⁹³

Trotz dieser Ablehnung der aus dem Unbewußten stammenden freien »imagination« wirken die überraschenden Kombinationen solcher Bilder in seinem Werk manchmal wie eine Exemplifikation der Prinzipien surrealistischer Poetik. Zugleich erwecken sie den Eindruck von Dunkelheit: *Anabase* ist wohl eines der am schwersten zu deutenden modernen Gedichte, wie die zahlreichen und sehr unterschiedlichen Interpretationsversuche⁹⁴ zeigen. Am ehesten scheint es noch sinnvoll, auf eine erschöpfende Interpretation zu verzichten und sich stattdessen auf die Darstellung von kohärenten Leitmotiven oder Bildfeldern zu beschränken. Es darf als unbestritten gelten, daß *Anabase* auf dem Grundmuster der Bewegung aufbaut, das für große Teile des Werks von Saint-John Perse bestimmend ist,⁹⁵ und das sich auch in seinem philosophischen Bekenntnis zu den Vorsokratikern⁹⁶ wiederfindet. Die insgesamt 12 Gesänge des Gedichtes (zählt man die beiden Rahmen-»Chansons« mit) werden fast durchgehend von einer Figur gesprochen, die man in der Kritik als »conquérant« zu bezeichnen pflegt: Dieser »conquérant« ist eben nach einer langen Reise an der Küste angelangt; er gründet eine Stadt, bricht aber wenig später wieder auf, um sich in einem ungeheuer weiten Raum ständig westwärts fortzubewegen. Nach Eroberung einer westlichen Provinz endet das Gedicht mit einer Siegesfeier in der Stadt, von der die neue Eroberung ausgegangen war. Ein System aus teils deutlichen, teils eher versteckten Hinweisen zeigt dem Leser an, daß dieser Handlungsstruktur eine parallele Handlung im Bereich der Dichtung entspricht. Dort trägt das Abenteuer der symbolischen »Reise« und des »Stadtbaus« (d. h. der Komposition des Gedichtes) von allem Anfang an chorale Charakter: »... An der empfindlichsten Stelle meiner Stirn, wo das Gedicht sich versammelt, schreibe ich diesen Gesang eines ganzen Volkes, den trunkensten, ein.«⁹⁷ Auch in den folgenden Gesängen ist ständig neben dem Reich der »provinces«, »pays« oder »contrées« das Reich der »signes« präsent; das hat Anlaß dazu gegeben, den *conquérant* mit »seinem Bruder«, dem Dichter, ineins zu setzen und die *Anabase* zugleich auch als symbolische Eroberung der Sphäre des Geistes zu sehen, das heißt als die Darstellung des eigenen Schöpfungsaktes.⁹⁸ Die dritte wesentliche, eigentlich alles auslösende Figur ist der *Étranger*: Von ihm heißt es in dem Einleitungsgedicht, er sei vorbeigezogen und habe dem Eroberer »bittere Beeren« in die Hand gedrückt, in denen sich der Drang zum Aufbruch und zur Eroberung verkörpert. Und während der nächtlichen Unruhe

des Eroberers nach der Gründung der Stadt, die im 5. Gesang dargestellt ist, ist es wieder der *Étranger*, der »neue Gedanken« bringt und zugleich von den Menschen ebenso abgehoben ist wie der *Prince* der *Amitié du Prince*:

»... Und der Fremdling, umkleidet ganz
von seinen Gedanken, schafft sich Genossen noch auf den Fährten des Schweigens:
sein Auge ist voll eines Speichels,
in ihm ist kein Stoff mehr vom Menschen.«⁹⁹

Dagegen ist der *Étranger* im 10. Gesang und in dem Schlußgedicht abwesend, vielleicht, weil beide von einer Bejahung des Seienden geprägt sind, die sich am Schluß zu einem Idyll unter einem großen, paradiesischen Baum voll singender Turteltauben ausweitete. Diese drei Figuren strukturieren ein Gedicht, das in einer übergangslosen Abfolge bewußt kollidierender Bilder eine Geschichte erzählt; oder besser, errahnen läßt, wie die tastenden Versuche der Interpreten beweisen. Es ist, als ob diese Geschichte in einer uns fremden Grammatik des Ausdrucks verfaßt wäre; viel stärker als die meisten anderen modernen Lyriker hat Saint-John Perse sein eigenes Universum der Chiffren, und nur der ständige Vergleich der Anwendung ähnlicher Bilder im Gesamtwerk erlaubt eine annähernde Orientierung. Aber das allein kann nicht das Mythische des Textes ausmachen. Es bedeutet zunächst einmal nicht mehr, als daß dem Leser eine enzyklopädische Arbeit abverlangt wird, und daß er sich auf *andere* Denkstrukturen einlassen muß als die allgemein üblichen. Auch die Verwendung der zahlreichen Riten (vor allem der Opferungen) deutet lediglich darauf hin, daß die Geschichte einer Gemeinschaft erzählt wird, die mythisch-magische Rituale kennt. Aber auch das sagt für die Frage der mythischen Form nicht mehr aus als etwa Saint-Legers bekannte Definition des Gegenstandes von *Anabase*: »*Anabase* hat das Gedicht der Einsamkeit im Handeln zum Gegenstand (*Anabase a pour objet le poème de la solitude dans l'action*).«¹⁰⁰

Für Mythopoiesis gibt es bei *Anabase* tatsächlich zwei Anhaltspunkte: Zunächst ein inhaltlicher: Was dargestellt wird, ist der Stoff einer Art von Heldenepos: Reise, Eroberung, Stadtgründung, in einem sehr konkreten und doch nicht eindeutig individualisierten Raum, mit Ortsnamen wie »l'Arbre Sec« (mit Majuskeln!). Das gehört zu dem, was Kurt Wais das »seltsam frühzeitig durchgesetzte Zwielficht« des Gedichtes nennt.¹⁰¹ Es wäre also denkbar, darin etwa eine ätiologische Mythe zu sehen, die die Errichtung eines bestimmten Reiches *in illo tempore* darstellen soll. Diese Mythe wird aber nicht, wie sonst üblich, als vergangenes Geschehen aus der Perspektive eines oder mehrerer Erzähler berichtet, die daran keinen Anteil haben, sondern versetzt uns unmittelbar in die – gegen-

wärtige – Perspektive des Helden. Das heißt, die dargestellte Urzeit wird gegenwärtig gemacht, und so vollzieht das Gedicht im Grunde genommen die Funktion des Rituals: Der Rezitierende wird mit dem Helden der Urzeit unmittelbar eins, die Urzeit verschmilzt dadurch mit der Gegenwart.

Der zweite, wesentlichere Anhaltspunkt liegt auf der Ebene der Form. Zur Stilistik von Saint-John Perse liegt seit 1954 Roger Caillois' vorzügliche *Poétique de St.-John Perse* vor, die auch durch jüngste Versuche mit mathematischen Methoden¹⁰² nicht überholt worden ist. Caillois hat mehrere Stileigentümlichkeiten bei Saint-John Perse festgestellt, die für den immer wieder betonten, liturgisch-festlichen Klang¹⁰³ seiner Dichtung verantwortlich sind und diese somit in die Nähe ritueller und mythischer Texte rücken. Dazu zählt vor allen Dingen die liturgisch-rituelle Wiederholung größerer und kleinerer Syntagmata, die Saint-John Perse bisweilen durch kleine Veränderungen variiert, wie etwa in dem Einleitungsgedicht, in dem die ersten drei Sätze der Strophe 1 zu Beginn von Strophe 3 wiederholt werden, wobei nur das *imparfait* des ersten Satzes durch das *passé simple*, das unbestimmte *des* bei den bitteren Beeren durch das auf bereits Bekanntes verweisende *ces* ersetzt wird. Ein zweiter Kunstgriff besteht in der Vermeidung von Eigennamen und der Kennzeichnung von Menschen durch Eigenschaften oder Berufe, wobei bisweilen durch die Majuskel die Mythisierung komplettiert wird, oder in der Verwendung von Antonomasien, gewöhnlich eingeleitet mit *celui qui*; der ungewöhnliche Nominalstil von *Anabase*, die häufige Verwendung elliptischer Wendungen und des Optativs deutet ebenfalls darauf hin, daß der Text nicht nur erzählt, sondern zugleich auch Ritualtext ist und somit liturgische Beschwörungen enthält. Schließlich stellen die sehr ausführlichen Aufzählungen (vor allem in Chant X, wo auch von »généalogies« die Rede ist), eine Parallele zu den Abschnitten der Heiligen Bücher (etwa des Alten Testaments oder auch der Popol Vuh) dar, in denen der Nennung jedes Einzelnen oder jeder Gruppe eine Funktion des Bewahrens zukommt. So entsteht der Eindruck, man hätte die »imaginären Annalen irgendeiner problematischen Kultur«¹⁰⁴ vor sich, und die Dichtung Saint-John Perse nähert sich der mythischen Ritualdichtung Heiliger Bücher. Aber kann es solch eine mythische Ritualdichtung ohne die sie tragende Kultur- und Glaubensgemeinschaft geben? Natürlich nicht. Es geht Saint-John Perse ja auch nicht um die Neuschaffung eines mythischen Textes, sondern um die ästhetische Verarbeitung von dessen Kompositionsformen. So entsteht zwar kein bestimmter Mythos, aber doch eine Dichtung mit mythischen Zügen, sozusagen ein noch ungeformter Mythos: »Es gibt nur ein Einziges, so scheint es, in dem ein solch hoher Ton, eine so feierliche Sprache zulässig ist, und das ist der *Mythos* ganz allein, der unbestimmte Mythos, *im Reinzustand*.«¹⁰⁵

Diesem ungeformten Mythos entspricht im übrigen auch das Bekenntnis zu einem nicht näher definierten »göttlichen Prinzip«, das auch Alexis Leger – wie Giono – als heidnisch bezeichnet: »Die Suche nach dem ›Göttlichen‹ in allen Dingen, die die geheime Spannung meines ganzen heidnischen Lebens ausgemacht hat, und diese Unduldsamkeit in allen Dingen für die menschlichen Grenzen (...) erlauben mir nicht mehr als mein Streben.«¹⁰⁶ Vor allem aber impliziert dieser Versuch einer mythischen Dichtung die Wiederbelebung eines Restes von mythischem Bewußtsein im modernen Menschen durch Rückgriff auf die Ausdrucksformen der sogenannten »Primitiven«, wie A. Rolland de Renéville schon 1950 richtig erkannt hat:

»Als Primitiver unter Primitiven lehnt der Dichter die ihm offenkundig gewordene geistige Verwandtschaft nicht nur nicht ab oder ignoriert sie, sondern er stellt sie im Gegenteil besonders heraus und preist sie als Vorzug. Wie Gauguin (...) flößt Saint-John Perse unseren vergrabenen, aber in den Tiefen unseres Inneren noch immer vorhandenen Mythen neues Blut ein, indem er sie in eine Gedankenströmung stellt, die identisch mit jener ist, der sie entstammen, und die bei einigen, gleichzeitig mit uns lebenden, aber uns unverständlich gewordenen Menschen noch immer lebendig erscheint.«¹⁰⁷

In ähnlicher Form hat auch Émile Yoyo in Saint-John Perse einen Vertreter eines »extra-okzidental« Bewußtseins gesehen, genauer einen Nachfahren der schwarzen Conteurs auf seinen heimatlichen Antillenninseln, und damit einen Repräsentanten »wildes Denkens« im Lévi-Strausschen Sinne: »Da ist nun eine Dichtung, die Perses, die nichts Okzidentales an sich hat, sondern eine Art der Dichtung ist, die ein wildes Denken ins Herz der okzidentalen Kultur trägt, ein Denken, durch welches diese Kultur zerstört und nach einem fremden Modell neu organisiert wird.«¹⁰⁸ Die These, Alexis Saint-Leger Leger, der Kabinettschef des französischen Außenministeriums, sei als Dichter ausschließlich ein Vertreter der mythisch-magischen Kultur der Antillen, läßt sich nur schwer halten und hat auch sofort Widerspruch hervorgerufen.¹⁰⁹ Aber es geht uns ja nicht um die Zuordnung von Saint-John Perses Werk zu einer bestimmten exotischen Kultur, und noch viel weniger um die Behauptung, er selbst sei ein Repräsentant von deren Weltbild. Hier sollte lediglich gezeigt werden, daß bei Saint-John Perse Elemente mythisch-magischer Weltsicht in Verbindung mit dem Paradiesbild auftauchen und zugleich formale Charakteristika des mythisch-magischen Rituals aus den unterschiedlichsten Kulturbereichen in der Komposition seiner Gedichte verarbeitet werden. Saint-Leger hat auf seinen Reisen nach der Prägung durch das Kindheitsparadies der Antillen noch viele andere Modelle fremden Denkens aufgenommen und verarbeitet, wie etwa sein Brief an Paul Valéry von 1917 zeigt, in dem er über das »andere« Denken der

Chinesen schreibt: »Es gibt in dem abirrenden Geist des Chinesen etwas, das mehr ist als Undiszipliniertheit oder Inkonsequenz, und was mich zuweilen bezaubert: eine natürliche Öffnung zu allen Einflüssen des Unbewußten, die aus diesen geborenen Rationalisten die ersten Praktiker einer Art Surrationalismus macht.«¹¹⁰

Es liegt nahe, Saint-John Perse angesichts derartiger Äußerungen mit der Gruppe der Surrealisten in Verbindung zu bringen: André Breton und Roger Vitrac haben den Autor deshalb auch für ihre Gruppe reklamiert.¹¹¹ Gegen eine solche Einordnung lassen sich allerdings auch gewichtige Argumente ins Treffen führen – nicht nur Saint-Legers Ablehnung der *écriture automatique*, sondern vor allem sein Konzept von Dichtung als einsame Konstruktion des Geistes, sein hohes Formideal und vieles andere mehr; dennoch stellt Saint-John Perses Werk im Rahmen unseres Idealtypen-Schemas den Übergang von Variante zwei (Lokalisierung paradiesischen Denkens in weit entfernten überseeischen Zivilisationen bzw. Exotismus) zu dem dritten Typus dar: dem freien Entwurf eines paradiesischen Bewußtseins ohne jede Verankerung in einer aus der Realität genommenen Projektionsfigur, jenem Typus also, der am ehesten dem Surrealismus entspricht. In seiner Nobelpreisrede hat Saint-John Perse diese Grundlage seiner Poetik auch deutlich gemacht: Er betont den Erkenntnisanspruch der Dichtung angesichts der Krise im naturwissenschaftlichen Denken (OC, 444), und er weist ihr schließlich die gemeinschaftsstiftende und jedes Denken begründende Rolle von Mythos, Religion und Transzendenz zu: »Wenn die Mythologien stürzen, dann findet das Göttliche in der Dichtung Unterschlupf; und vielleicht findet es dort sogar seine Ruhestätte« (»Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin; et peut-être même son relais« – OC, 445). So stellt Saint-John Perses Dichtung den gewagten Versuch einer mythisch-rituellen Dichtung außerhalb jeden Rituals, außerhalb jeder Mythologie dar, die durch die Verwendung völlig aus dem ursprünglichen Kontext gelöster Bruchstücke bestehender mythischer Systeme¹¹² lediglich auf jene Archetypen der »Kollektivseele« (OC, 447) rekurrieren kann, deren Existenz Jung behauptet hatte. Es mag dies einer der Gründe dafür sein, daß man manchmal den Eindruck hat, sein Werk hätte weniger Lob, aber dafür mehr Leser verdient, einer der Gründe dafür, daß er immer noch ein Dichter ist, dem trotz des Nobelpreises der breite Erfolg versagt geblieben ist. Aber sein Versuch stellt einen wichtigen Meilenstein in der von uns festgestellten Hinwendung zu Formen mythisch-magischen Denkens dar; eine ganz analoge Bewegung kann man auch in der Gruppe der Surrealisten wahrnehmen, die durch ihre Faszination auf junge lateinamerikanische Autoren später direkt für die Entwicklung der dortigen, von solchen Bewußtseinsformen geprägten Literatur ausschlaggebend geworden ist.

3. Der Bruch mit der abendländischen Denktradition und die Suche nach »Neuer Mythologie« im Surrealismus

Die Krise des logischen Bewußtseins, deren Manifestation wir in der österreichischen und deutschen Literatur teils als Sprachkrise, teils als Selbstzweifel der Vernunft verfolgt haben, findet zur gleichen Zeit in den Avantgardebewegungen der Romania einen noch wesentlich schärferen Ausdruck: Was sich bisher in Zweifel und Irrewerden an Sprache und Denkstruktur oder (bei Musil) in dem Gedanken einer utopischen Verbindung von Exaktheit und anderem, alogischem Denken geäußert hatte, wird hier zur schlichten Verweigerung. Die abendländische Denktradition, insbesondere die cartesianische Logik, wird en bloc abgelehnt, an ihre Stelle soll ein anderes Denken (und Leben) treten. Dieser Bruch mit der Vergangenheit, der sich schon in Rimbauds »Lettre du voyant« angekündigt hatte,¹¹³ tritt in voller Deutlichkeit zum ersten Mal in Marinettis futuristischem Manifest zutage, das im Februar 1909 in Paris veröffentlicht wird: »Warum sollten wir hinter uns blicken, wenn wir doch die rätselhaften Tore des Unmöglichen einrennen wollen? Zeit und Raum sind gestern schon gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, weil wir schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen haben.«¹¹⁴ Allerdings ist hier weniger von *anderem* Denken als vielmehr von Aktion *statt* des Denkens die Rede, und die Aufhebung von Zeit und Raum findet nicht in einer Überwindung der anthropozentrischen Perspektive zugunsten einer Reintegration des Menschen in den Kosmos statt, wie sie für mythisches Denken typisch wäre, sondern auf dem Wege der Beherrschung eben dieser Natur mit den Mitteln der Technik, die einen Rausch der Geschwindigkeit auslöst. Dennoch finden sich bereits im futuristischen Ansatz mehrere Elemente, die von den späten Bewegungen zur Revolutionierung des Denkens aufgenommen werden, so etwa die Ablehnung vernünftigen Handelns und der Rückgriff auf die Verrückten als »Retter der Welt«, wie er in dem Text *Uccidiamo il chiaro della luna!* von April 1909 formuliert wird: »Und wir haben noch immer nicht die traurigen Ameisen der Klugheit aus unserem Gehirn verjagt . . . Da brauchen wir Verrückte! . . . Auf, laßt sie uns befreien!«¹¹⁵ Und über diesen Verrückten, die gleichfalls ermüden könnten, stehen noch die wilden Tiere als »lebendigere, weniger entwurzelte, weniger vegetabile Wesen«, die den Futuristen helfen können, den imaginären Kampf gegen *Podagra* und *Paralisi*, die Kräfte des alten Europa, zu bestehen.

Auch die Schreibtechnik des Futurismus, wie sie im *Manifesto tecnico della letteratura futurista* von 1912 präsentiert wird, kommt in einigen Aspekten bereits der surrealistischen *écriture automatique* nahe, so etwa, wenn Marinetti die »Zerstörung der Syntax« durch die Anweisung erläu-

tert, man müsse die Substantive so gruppieren, wie sie entstünden («come nascono»¹¹⁶), oder wenn er der Analogie als Stilmittel den ersten Rang einräumt: »Der analogische Stil ist also der absolute Herr der gesamten Materie und ihres intensiven Lebens.«¹¹⁷ Die während des Krieges in Zürich entstehende *Dada*-Bewegung betont noch wesentlich stärker die totale Verweigerung gegenüber dem Zwang zu Vernunft und Sinn. Alles Analytische, Ord nende der anthropozentrischen Logik wird in einem dadaistischen Manifest en bloc abgelehnt:

»Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allem sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.«¹¹⁸

Konsequenterweise muß sich diese Sinnverweigerung auch gegen die eigene Bewegung richten, die sich am Ende des Manifests selbst aufhebt: »Gegen dieses Manifest sein, heißt Dadaist sein!«¹¹⁹ Das ist nun nicht bloß als die dem Dadaismus so oft vorgeworfene sterile Negation zu werten; es zeugt auch von einer in der Literaturtheorie leider nur zu seltenen Bereitschaft zur Selbstironie und zur konsequenten Anwendung der Kritik auch auf die eigene Bewegung. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs verlassen die meisten Dadaisten Zürich; neue Dada-Zentren entstehen vor allem in Berlin (Richard Hülsenbeck) und in Paris, wo eine Gruppe junger Schriftsteller (unter ihnen die meisten späteren Surrealisten) Tristan Tzara einen begeisterten Empfang bereitet. Angesichts dieser Filiation der Verweigerungshaltung, die sich über Dada und den Futurismus bis weit in die Vorkriegszeit zurückverfolgen läßt, erscheint es zumindest fraglich, ob die Ablehnung der »Raison« durch die Surrealisten tatsächlich in erster Linie auf den Eindruck der Gemetzels des Ersten Weltkriegs zurückzuführen ist, wie bisweilen behauptet wurde.¹²⁰ Die Krise der Vernunft kündigt sich schon lange vor dem Krieg an, aber das Erlebnis der Kriegsgreuel mag die Aufnahmebereitschaft der jugendlichen Heimkehrer für die dadaistische These der Verweigerung gegenüber Vernunft- und Sinndiktat erhöht haben. Den späteren Surrealisten scheinen die Dada-Spektakel schon nach wenigen Jahren in Stereotypen zu erstarren;¹²¹ an die Stelle des totalen Sinnverzichts tritt in den ersten Publikationen der neuformierten surrealistischen Gruppe die Suche nach einem *anderen* Sinn, für die in erster Linie die Entdeckung Freuds maßgebend ist. In dem Begriff des Unbewußten meinen die Surrealisten einen Bereich gefunden zu haben, der sich der Kontrolle der menschlichen Logik entzieht und der aus der Unterdrückung durch diese Logik befreit

werden müsse – was zwar kaum den Absichten Freuds entspricht,¹²² aber dennoch unter Berufung auf die Psychoanalyse zur Grundlage eines systematischen Versuchs gemacht wird, den nicht-rationalen Bereich des Menschen mit »poetisch-wissenschaftlichen« Mitteln¹²³ zu befreien. Daraus ergibt sich die erste Parallele zu dem mythischen Denken, die sich – wie schon beim Myth Criticism – über Jungsche Vorstellungen¹²⁴ ableiten läßt. Denn den Surrealisten wird einerseits der *inconscient* zum Sammelbegriff für alles Unterdrückte und Verdrängte im Menschen, zum bloßen Negativ der verhaßten *raison* und somit auch zu einem Sammelbegriff für alles »Natürliche«, andererseits läßt er sich mit einem *inconscient collectif*, ja sogar einem *inconscient cosmique* in Beziehung setzen und entspricht somit den Voraussetzungen der Jungschen Archetypenlehre. In dieser Ausweitung des Freudschen Begriffes zu einem Synonym für jedes menschliche Denken, das nicht dem Diktat der logischen Vernunft unterworfen ist, liegt die Wurzel der Verbindung zwischen surrealistischen Denkansätzen und dem Bewußtsein der »Primitiven«. Die zweite ergibt sich aus der surrealistischen Beschäftigung mit dem Mythos, insbesondere aus den Ansätzen zu einer »Neuen Mythologie«. Ich will diese beiden Spuren in erster Linie anhand von zwei Texten aus der ersten Periode der Bewegung verfolgen: dem *Manifeste du Surréalisme* von 1924 und Aragons größtenteils ebenfalls in diesem Jahr entstandenen, aber erst 1926 veröffentlichten Roman *Le Paysan de Paris*.¹²⁵

Die theoretische Position des Surrealismus: Spuren einer »nostalgie des origines« im Manifest von 1924 und in André Bretons weiteren theoretischen Schriften

Das Surrealistische Manifest von 1924 beginnt mit einer interessanten Parallele zu den in demselben Jahrzehnt entstandenen Kapiteln von Musils *Mann ohne Eigenschaften*: Wenn Musil im Fliegenpapier die Verengung der Möglichkeiten im Fortgang des menschlichen Lebens versinnbildlicht, so spricht Breton von den Kindern, die »jeden Morgen ohne Unruhe aufbrechen«, bald schon Stück für Stück des »zu erobernden Bodens« aufgeben und ihre »imagination«, die ausdrücklich als Möglichkeitssinn definiert wird,¹²⁶ unter die Gesetze einer »utilité arbitraire« zwingen. Nach den bisherigen Betrachtungen ist es nicht verwunderlich, daß Breton – wie schon die Futuristen und Musil in der Moosbrugger-Figur – zunächst auf die Wahnsinnigen als Träger eines anderen Denkens rekurriert: sie würden, so heißt es im Manifest, durch die Möglichkeit der ungehinderten Betätigung ihrer »imagination« wenigstens teilweise für das Unrecht der Internierung durch die Gesellschaft entschädigt.¹²⁷

Nach der Kritik des literarischen Realismus kommt Breton auf die Ur-

sachen des erzwungenen Verzichts einer im Kind noch vorhandenen Welt der »imagination« zu sprechen und ortet sie in einem Diktat der Logik bzw. des »rationalisme absolu«. ¹²⁸ Daraus ergibt sich der »Krieg gegen das rationale Denken und Sprechen«, der dafür verantwortlich ist, daß der Surrealismus oft des politischen Irrationalismus im Sinne Lukács' verdächtigt worden ist. ¹²⁹ Von hier nimmt aber auch die Suche nach einer einheitlichen, ungeschiedenen Weltauffassung ihren Ausgang, die in der Kritik als »magischer und materialistischer Monismus« bezeichnet worden ist: ¹³⁰ Anstelle des ausschließenden Diktats von »raison« und »réalité« wird die Gleichberechtigung von »imagination« und »rêve« in einer »Über-Wirklichkeit«, eben der »sur-réalité«, programmatisch verlangt. Zu stützen vermag sich dieser Denkansatz immerhin auf die Infragestellung der wissenschaftlichen Logik durch die Erkenntnisse der Wissenschaft selbst ¹³¹ und auf die erwähnte, sehr eigenwillige Interpretation der Freudschen Entdeckung des Unbewußten: Im Bereich dieses mythisierten »inconscient« siedeln die Surrealisten die unterdrückte »imagination« an, der durch eine »dialektische« ¹³² Überwindung der Barriere, die die abendländische Zivilisation zwischen dem rationalen und dem »ausgegliederten« Bereich errichtet hat, Gerechtigkeit widerfahren soll. Breton hat diese Auflösung der »Antinomien« (die er an anderer Stelle explizit mit der »coincidentia oppositorum« der mystischen und der okkulten Tradition in Beziehung setzt) in seinen späteren Schriften noch mehrfach betont, am deutlichsten vielleicht in *Limites non-frontières du surréalisme* von 1937 und der erwähnten Bilanz *Situation du Surréalisme entre les deux guerres* von 1942. ¹³³ Dort werden auch die Mittel der Überwindung der Gegensätze aufgeführt, die die Surrealisten entwickelt haben: zunächst der Automatismus, der die schon im *Manifeste* von 1924 kritisierte »Filtrierarbeit der Logik« ¹³⁴ unmöglich machen soll; dann der *hasard objectif*, der die Verbindung der äußeren Notwendigkeit mit den Abläufen des »inconscient« leisten soll; ¹³⁵ schließlich die Rehabilitierung des »merveilleux« gegen das Mimesis-Gebot des Realismus, die mit der apodiktischen Formulierung geleistet wird: »le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau« (*Manifestes*, 24). Auf diese Weise soll es zu einer direkten, unzensurierten Manifestation der »désirs« – ein Euphemismus für Freuds Triebbegriff – »à l'état anarchique« kommen, und als Weg dafür ist die dichterische Praxis vorgesehen, die ab sofort nicht nur dem auserwählten Genie, sondern jedermann offenstehen soll (ebda., 28).

In dieser Bewegung verstehen sich die Surrealisten als »agents provocateurs«: Ihr Ziel ist es, wie Breton im *Zweiten Manifest* aus dem Jahre 1930 präzisiert, in intellektueller und moralischer Hinsicht eine möglichst ausgedehnte und schwerwiegende Bewußtseinskrise zu provozieren (*Manifestes*, 76), die der Ausgangspunkt einer »libération intégrale«

werden sollte.¹³⁶ Eines der Mittel für diese befreiende Provokation ist der »humour« der Surrealisten, ein Erbstück des Dadaismus, der je nach der momentanen politischen Ausrichtung der Gruppe mehr oder weniger stark betont wird; so spricht Breton in *Limites non-frontières du surréalisme* von 1937 nach Hegel vom »objektiven Humor« als einer der Grundlagen für die surrealistische Weltveränderung: »Objektiver Humor, objektiver Zufall: das sind, genau gesagt, die beiden Pole, zwischen denen der Surrealismus meint, seine längsten Funken aufblitzen zu lassen.«¹³⁷ Noch einige Jahre früher hatte der jugoslawische Surrealist Mario Ristitch *humour* als »intuitive und implizite Kritik von konventionellen geistigen Mechanismen« verstanden, die zugleich die reale Welt durch eine »groteske Neuheit«, durch einen »caractère hallucinatoire d'inexistence« in Frage zu stellen vermag und so zu einem der Grundpfeiler der Unangepaßtheit wird: »Im Kontakt mit der Dichtung ist der Humor der extreme Ausdruck einer *konvulsiven Unangepaßtheit* . . .«;¹³⁸ in der Zeit der völligen Abwendung vom »realen Sozialismus« und des Interesses für die Geheimlehren des Okkultismus nach 1945 kann der *humour*-Begriff bei einem dem Surrealismus nahestehenden Exegeten wie Michel Carrouges sogar – ganz folgerichtig – zu einem Initiationsphänomen in die Welt der Magie werden: »Der schwarze Humor ist (. . .) tatsächlich eine moderne Form der Initiation in die Magie, er ist jener Blitzschlag, der den Menschen aus dem Abgrund des Nihilismus zu der unbegreiflichen Höhe der Allmacht zu tragen vermag . . .«¹³⁹ Das entspricht der oben dargestellten Rolle als Mittel der Subversion des rationalistischen Weltbildes, die eben durch die humoristische Aufdeckung der Absurdität dieser Welt den Weg frei macht für ein anderes Bewußtsein, für das insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg gerne Elemente von Magie, Alchemie und Okkultismus herangezogen werden. In ähnlicher Weise wirkt auch die *écriture automatique* in erster Linie als Befreiung und Zerstörung der vorgegebenen Mechanismen, um so den Boden für eine andere Weltsicht zu bereiten.¹⁴⁰ Aber wie sieht diese andere Weltsicht nun tatsächlich aus? Im ersten Manifest findet sich diesbezüglich nur die erwähnte abstrakte Idee einer nicht weiter erläuterten Verschmelzung von Unbewußtem und bewußter Realität, sowie der erneute Hinweis auf das verlorene Paradies der Kindheit, von dem die Argumentation ja ihren Ausgang genommen hatte, und das nun durch den Surrealismus teilweise¹⁴¹ zurückgewonnen werden soll:

»Die Kindheit nähert uns vielleicht am meisten dem »wahren Leben«: die Kindheit, außer der, abgesehen von seinem Passierschein, der Mensch über nichts verfügt, als über einige Freikarten; die Kindheit, wo alles dennoch zum wirksamen Besitz – und ohne Wagnis – seiner selbst beitrug. Durch den Surrealismus scheinen diese Möglichkeiten wieder gegeben.«¹⁴²

Wenige Jahre später ergänzt Breton dieses Bild der individuellen Kindheit durch das Bild des »Primitiven«: Schon in dem Text »Message automatique« in dem Essayband *Point du jour*, noch deutlicher in seinem Vortrag über die Geschichte des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen stellt Breton Kinder und Primitive als glückliche Besitzer jenes paradiesischen, einheitlichen Bewußtseins dar, das der Welt der falschen Oppositionen (zwischen Vernunft und Wahn, Traum und Handeln, Vorstellung und Wahrnehmung) abhanden gekommen ist. Dabei bezeichnet er alle diese Oppositionen als »Produkte der Trennung einer einheitlichen und ursprünglichen Fähigkeit, von der der Primitive und das Kind noch Spuren bewahrt haben, die den Fluch einer unüberwindlichen Barriere zwischen Innenwelt und Außenwelt aufzuheben vermöchte, und deren Wiederfindung für den Menschen das Heil bedeuten würde«. ¹⁴³ Michel Carrouges hat diese Zielvorstellung des Surrealismus als »récupération des pouvoirs perdus« (Rückgewinnung verlorener Kräfte) beschrieben und zu Recht mit unserer Paradiesfigur in Beziehung gesetzt: »Dieser Begriff der Rückgewinnung (...) beschreibt eine ganz andere Kurve, ausgehend von dem Glauben an ein *verlorenes Paradies*, in dem der Mensch in einer Art Wunderland, in perfekter Harmonie mit den Kräften der Natur und den höheren Energiewesen lebte.« ¹⁴⁴ Breton selbst betont in einem Text von 1950 ebenfalls die Berechtigung und Aktualität der Suche nach dem verlorenen Paradies, indem er sich direkt auf Eliade bezieht. Er spricht dort von »diesen beiden, im Abendland seit Jahrhunderten zurückgehaltenen, um nicht zu sagen unterdrückten Sehnsüchten, die Mircea Eliade »Sehnsucht nach dem Paradies« und »Sehnsucht nach der Ewigkeit« nennt.« ¹⁴⁵

Es erscheint also durchaus legitim, auch die surrealistische Bewegung als eine Spielart der Figur der »Suche nach dem verlorenen Paradies« zu betrachten. Allerdings hat sich schon in unserer bisherigen kurzen Betrachtung gezeigt, daß das Material, mit dem die Paradiesvorstellung ausgestaltet wird, höchst unterschiedlichen Ursprungs ist und auch in den verschiedenen Phasen der Bewegung ¹⁴⁶ jeweils anders präsentiert wird: Die Palette reicht von einer sich beinahe wissenschaftlich gebärdenden Erforschung und Befreiung des Unbewußten über die Idee der Schaffung einer »neuen Mythologie«, die wir bei der Besprechung von Aragons *Paysan de Paris* näher prüfen wollen, bis zu dem Anschluß an Praktiken des Okkultismus, der Alchimie und der mittelalterlichen Zauberei, die vor allem Bretons Denken der unmittelbaren Nachkriegszeit bestimmen. ¹⁴⁷ Solche Tendenzen haben sogar dazu Anlaß gegeben, die Surrealisten wie schon Hofmannsthal und Musil als »Mystiker ohne Gott« zu bezeichnen. ¹⁴⁸ Angesichts der Feindschaft der Surrealisten gegen die Denktradition des »Occident« liegt es aber nahe, auch nach außereuropäischen Anhaltspunkten für die Gestaltung der Vorstellung paradiesi-

schen Denkens zu suchen. Immerhin hat die Gruppe in den 20er Jahren einen regelrechten Asien-Kult entfaltet, der insbesondere von Artaud propagiert wird und sich vor allem in der Nummer 3 der Zeitschrift *Révolution surréaliste* nachweisen läßt. Hier rufen Artaud und Desnos die weisen *und* barbarischen Asiaten zu Hilfe, um das Gebäude der abendländischen Logik zu zerstören. Auf der Spur dieser Bewegung hat Christian Kellerer das Denk- und Schaffensprinzip des Surrealismus aus dem Vergleich mit der altchinesischen Ch'an-Tradition (die dem japanischen Zen entspricht) zu erhellen versucht.¹⁴⁹ Daneben wird aber, wie wir gesehen haben, auch explizit die Nähe des angestrebten »Urzustands« zum Denken der sogenannten Primitiven betont. Diese Orientierung an dem »Primitiven« als Vorbild eines nicht-korruptierten Denkens, das der Surrealismus wieder in seine Rechte einsetzen möchte, ist schon in der Zwischenkriegszeit im theoretischen Werk Bretons zu spüren, akzentuiert sich aber nach 1945 noch wesentlich deutlicher: So spricht er etwa in einem 1945 auf Haiti gegebenen Interview von einer Partnerschaft zwischen den Surrealisten und den farbigen Völkern, die nicht nur auf dem politischen Antikolonialismus der Surrealisten, sondern auch auf gemeinsamen Denkstrukturen beruhe:

»Der Surrealismus hat ein gemeinsames Anliegen mit den farbigen Völkern (. . .) weil zwischen dem sogenannten »primitiven« Denken und dem surrealistischen Denken die allertiefsten Affinitäten bestehen, insoferne, als sie beide danach trachten, die Vorherrschaft des Bewußten, des Alltäglichen aufzuheben, um sich der Eroberung der *enthüllenden Emotion* hinzugeben.«¹⁵⁰

Er beruft sich dabei auf die im gleichen Jahr erschienene Surrealismus-Studie des antillanischen Schriftstellers Jules Monnerot (*La Poésie moderne et le Sacré*, Paris 1945), dessen Parallelsetzung zwischen surrealistischem und naturvölkischem Denken uneingeschränkt übernommen wird.¹⁵¹ Dennoch ist Bretons tatsächlicher Kontakt mit Naturvölkern im Vergleich zu anderen Surrealisten (z. B. Artaud) ausgesprochen bescheiden. Er beschränkt sich auf eine Konsumhaltung gegenüber dem exotischen Charme der Tropen wie in *Martinique charmeuse de serpents*,¹⁵² auf gelegentliche Kontakte zu den Hopi- und Zuñi-Indianern des Südwestens der USA¹⁵³ und auf die Bewunderung ozeanisch-polynesischer Kunst.¹⁵⁴ Wenn Breton einmal in direkten Kontakt mit magischen Ritualen kommt wie etwa als Zuschauer bei einem Vaudou-Ritus auf Haiti, ist das Resultat ein offen eingestandenes Unverständnis: »Das Pathos der Vaudou-Zeremonien hat mich in viel zu dauerhafter Weise überfallen, als daß ich, aus den ständigen Blut- und Rumdämpfen heraus, darauf Anspruch erheben dürfte, den schöpferischen Geist dahinter zu entdecken und die wahre Bedeutung des ganzen zu ermessen.«¹⁵⁵ Dennoch beharrt

er immer wieder auf der Notwendigkeit der Inspiration des Künstlers durch die Weltsicht der Primitiven, auch über den Surrealismus hinaus:

»Im 20. Jahrhundert hat der europäische Künstler nur dann eine Chance, dem Austrocknen der Inspirationsquellen Einhalt zu gebieten, das der Rationalismus und Utilitarismus mit sich gebracht haben, wenn er an die sogenannte primitive Sehweise anknüpft, die eine Synthese der Sinneswahrnehmung und der geistigen Vorstellung darstellt.«¹⁵⁶

Somit kann Michel Carrouges durchaus im Einklang mit dem langjährigen Chef der surrealistischen Gruppe diese Bewegung als die zeitgemäße Form magisch-animistischer Weltsicht darstellen: »Der Surrealismus ist keine Rückkehr zu einer überwundenen Epoche oder überalterten Vorstellungen. Er ist – auf der Höhe der gegenwärtigen Phase der Entwicklung – die Entdeckung einer Weltsicht, die auf dieser neuen Ebene den magisch-animistischen Vorstellungen entspricht.«¹⁵⁷ Die Frage ist nur, inwieweit sich diese theoretische Gleichsetzung aufgrund der von uns festgehaltenen Kennzeichen magisch-mythischen Denkens im literarischen Werk der Gruppe nachweisen läßt. Mit Sicherheit gehört zu den wesentlichsten Zielen des Surrealismus eine völlige Erneuerung der logischen Sprache, die auf jene »neue Sprache« hinzulaufen scheint, von der schon Hofmannsthals Lord Chandos geträumt hat: Bretons »langage sans réserve« aus dem ersten Manifest von 1924, dessen ausschließliche Berechtigung auf den apodiktischen Satz gegründet wird: »Dem Menschen wurde die Sprache gegeben, damit er einen surrealistischen Gebrauch davon mache« (*Manifeste*, dt., 32). Wie aber hat man sich diese neue Sprache vorzustellen? Neben den rein negativen Charakteristika wie Abwesenheit der Logik und der Zensur führt Breton als einziges positives Bestimmungsstück den Reichtum an Bildern an, die sich durch eine möglichst große Spannung zwischen Bild- und Referenzebene auszeichnen sollen, weil die »Schönheit des entstehenden Funkens« aus dem »Potentialgefälle zwischen den beiden Leitern« resultiere.¹⁵⁸ Das Bild wird aber nicht nur als intellektuelle, sondern als reale Beziehung empfunden, die Breton – anläßlich seiner Beschreibung des surrealistischen Spiels »L'un dans l'autre« – mit dem Totemismus mexikanischer Indianer vergleicht.¹⁵⁹ So wird aus dem stilistischen Prinzip des sprachlichen Bilderreichtums ein Element anderen Denkens, das auf mythisch-magische Denktraditionen rückführbar ist: Breton hat das in seinem Text *Signe ascendant* von 1948 auch deutlich gemacht, in dem er die Ersetzung des logischen Denkens durch das ursprünglichere »analogische« fordert:

»Die analogische Methode, die in der Antike und im Mittelalter in Ehren gehalten, danach aber einfältigerweise durch die ›logische‹ Methode ersetzt wurde,

welche uns in die bekannte Sackgasse geführt hat: die erste Pflicht der Dichter und Künstler ist es, sie wieder in alle ihre Vorrechte einzusetzen . . .«¹⁶⁰

Diese Analogiemethode drückt sich Breton zufolge in jeder Bildbeziehung aus, egal, ob es sich um Metapher oder Vergleich handelt: »Das begeisterndste Wort ist das Wort WIE, egal, ob es ausgesprochen oder *verschwiegen* wird.« Sie soll zwar von »spiritualistischen Hintergedanken« befreit werden, zugleich aber betont Breton die methodischen Parallelen zwischen »*analogie poétique*« und »*analogie mystique*« und hält als einzigen Unterschied fest, daß in der dichterischen Analogie keine Manifestation einer Transzendenz angenommen würde¹⁶¹ – und selbst dieser Vorbehalt ist in den *Prolegomena zu einem dritten Manifest des Surrealismus oder nicht* von 1942 (*Manifestes*, S. 175 f.) zumindest durchlöchert. Es verwundert daher nicht, daß an diesem Punkt die Kritik der den Surrealisten so ähnlichen Nachkriegsgruppe *Tel Quel* während deren materialistischer Phase eingesetzt hat. Jean-Louis Houdebine hat der »Dekonstruktion« des hier analysierten Textes *Signe ascendant* einen kritischen Aufsatz gewidmet, in dem er die »idealistischen Verirrungen« Bretons geißelt und eines der Grundmotive von *Signe ascendant* als »mythische Erzählung« faßt, deren Sinn in der Feststellung einer zeitlichen Sukzession der Opposition zwischen (mythischem) »Oben« und gegenwärtigem »Unten« bestehe, wobei »der Sinn von ›Oben‹ als ursprünglicher, gegenwärtig verlorener (. . .) Sinn erscheint, den die Dichtung (. . .) zurückfinden könnte.«¹⁶² Auch in diesem kritisch-polemischen »Dekonstruktions«-Ansatz, der auf die Entlarvung von Bretons stets behauptetem Materialismus als getarntem Idealismus hinausläuft, wird deutlich die Figur der Suche nach dem verlorenen Paradies in einem theoretischen Text Bretons nachgewiesen, wobei der Dichtung die Aufgabe zufällt, den Weg zu der Wiederherstellung des ursprünglichen Denkens zu weisen. Wie das in die dichterische Praxis der Surrealisten umgesetzt wurde, soll nun anhand von Aragons Roman *Le paysan de Paris* untersucht werden.

Die Aufhebung der Trennung Zivilisation/Natur und Ansätze zu einer neuen Mythologie aus dem »merveilleux quotidien«:
Aragons *Le paysan de Paris*

Louis Aragons *Paysan de Paris* ist kein Roman im herkömmlichen Sinn; den hatte ja bereits Bretons *Manifeste* von 1924 durch die Abrechnung mit der Tradition des Realismus ein für allemal aus dem surrealistischen Repertoire verbannt, und so ist der Autor ständig bemüht, den Leser darauf hinzuweisen, daß er *keinen Roman* liest. Was Albert Chesneau

und Michel Beaujour¹⁶³ für Bretons *Nadja* festgestellt haben, gilt – mutatis mutandis – auch für Aragons Text: Die Distanz zum traditionellen Roman wird vor allem durch die Diskontinuität und den Eindruck der Authentizität (im Gegensatz zur üblichen Fiktionalität des Romantextes) gesucht. Aragon verwendet zur Untermauerung des nicht-fiktionalen Charakters zwar keine Photos als Illustrationen wie Breton, aber er druckt immerhin die ganze Getränkekarte des Café Certa und sämtliche Aufschriften einer kommunalen Litfaßsäule in originaler Typographie ab. Darüber hinaus verstärkt er den Eindruck der Diskontinuität, indem er tagebuchhafte Erzählung und theoretische Reflexion ständig miteinander abwechseln läßt. So beginnt der erste, programmatisch *Préface à une mythologie moderne* betitelte Teil des *Paysan de Paris* mit einer relativistisch-skeptischen Betrachtung über die Austauschbarkeit von Wahrheit und Irrtum, die plötzlich durch das Hereinbrechen des Frühlings (»ce temps de paradis«) unterbrochen und damit für den Leser aus der abstrakten Reflexionsebene in die gegenwärtige Wirklichkeit hereingeholt wird. Auch die Gedanken des Autors folgen dieser Bewegung und stellen sofort die abstrakte »Raison« dem positiv konnotierten Bereich der »sensualité« gegenüber:

»Vernunft, Vernunft, o du abstraktes Phantom des gestrigen Abends, ich hatte dich doch schon aus meinen Träumen verjagt, hier bin ich nun an dem Punkt angelangt, an dem diese sich mit den Scheinrealitäten vermengen: hier ist nur noch für mich Platz. Vergeblich klagt die Vernunft das Diktat der Sinne an. Vergeblich warnt sie mich vor der Täuschung, die hier Königin ist. Herein mit Ihnen, Madame, das ist mein Körper, das ist ihr Thron.«¹⁶⁴

Wenn Aragon dann gleich wieder in die Reflexion zurückgleitet, bleibt in dieser nun das durch den kurzen Perspektivenwechsel vorgegebene Thema der Abkehr von der abstrakten Vernunft herrschend. Die empirische »connaissance sensible« wird gegen die »connaissance qui vient de la raison« ausgespielt, und der spätere Materialist Aragon verwirft abschätzig den Vulgärmaterialismus, der dem Vernunftglauben zugrunde läge: »Es steckt mehr plumper Materialismus in dem dummen menschlichen Rationalismus, als man meinen möchte« (14). Daraus entsteht ein Bekenntnis zu dem durch die Sinne vermittelten Irrtum, der dem Menschen ein sich ständig wandelndes mythisches Lebensgefühl schenke:

»Ich möchte mich nicht mehr vor den Irrtümern meiner Finger, den Irrtümern meiner Augen bewahren. Ich weiß jetzt, daß sie nur plumpe Fallen sind, aber auch seltsame Wege zu einem Ziel, das mir nichts entdecken könnte als sie allein. (. . .) Wunderbare Gärten absurder Glaubensinhalte, Vorahnungen, Obsessionen und Delirien. Hier nehmen *unbekannte, sich wandelnde Götter* Gestalt an. (. . .) *Neue Mythen* entstehen unter jedem unserer Schritte. Dort, wo der Mensch

gelebt hat, dort, wo er lebt, da beginnt schon die Legende.« (Hervorhebungen M. R.)¹⁶⁵

Hier manifestiert sich also eine weitere Variante des surrealistischen Strebens nach dem verlorenen, ursprünglichen Einheitsbewußtsein: der Ruf nach dem Mythos, der, wie wir gesehen haben, auch mehrfach in der Forderung nach einem »mythe nouveau« in Bretons Werk auftaucht. Bei Aragon ist Grundlage dieses mythischen Lebensgefühls einfach ein allgemeiner »sens du merveilleux quotidien«. Und wie bei den Futuristen, die gemeint hatten, sie müßten ab dem Alter von vierzig Jahren »in den Papierkorb geworfen« werden,¹⁶⁶ wie bei Breton, der im *Manifeste* vor dem Versiegen der *imagination* um das zwanzigste Lebensjahr gewarnt hatte, so endet auch bei Aragon diese *Préface à une mythologie moderne* mit der (bangen) Frage: »Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?« Aber diese Frage ist hier im Grunde genommen nur Koketterie: Weder in den theoretischen Teilen des *Paysan* noch in den Schilderungen des »wunderbaren« Pariser Alltags ist von einer altersgebundenen Erlebnisfähigkeit die Rede. Die Voraussetzung für diese Art des Erlebens ist bloß das gewohnheitslose Betrachten dieser Alltagswelt, die Naivität des Betrachters, der alle Dinge ansieht, als sähe er sie zum ersten Mal, und der – ausgestattet mit einem reichen Assoziationsschatz aus Mythologie, Märchen und phantastischer Literatur – bereit ist, sich deren Wundern hinzugeben. Diese Naivität drückt sich in dem Titelsymbol des *paysan* aus; der Bauer, dem der Alltag der Großstadt noch neu und der deshalb noch imstande ist, sich über alles zu *verwundern*, ist hier natürlich noch viel stärker als bei Giono zu einer reinen Leerformel geworden, zu einem bloßen Symbol einer *anderen* Weltsicht, die gleichfalls mythische Züge trägt; zugleich deutet er aber auch bei Aragon das Spannungsfeld Zivilisation/Natur an, wie wir gleich sehen werden.

Zunächst führt uns der zweite Abschnitt des Textes, *Le Passage de l'Opéra*, jedoch an einen für die Großstadt typischen Ort: den aus zwei verbundenen, parallel laufenden Tunneln bestehenden Durchgang zwischen der Rue Chauchat und dem Boulevard Haussmann, der von Aragon als heiliger Ort der mythischen Raumvorstellung gedacht wird: »Heutzutage verehrt man die Götter nicht mehr auf den Höhen«.¹⁶⁷ Statt dessen bilde sich eine neue »Gottheit« in diesen vom Tageslicht abgeschlossenen »menschlichen Aquarien« aus, die Aragon als »Schlupfwinkel verschiedener moderner Mythen« und als »Heiligtümer eines Kults des Flüchtigen« bezeichnet.¹⁶⁸ Der Spaziergang durch die Passage bringt dann eine praktische Demonstration des zuvor postulierten »sens du merveilleux« in Form der ständigen mythischen Überhöhung des Alltäglichen: Schuhputzer, Friseur, ein Briefmarkenladen, ein Bordell – all das wird in märchenhaften Ausdrücken geschildert, gibt Anlaß zu Visio-

nen wie dem Einbruch des Meeres in die Passage, während der Autor die Auslage eines Stockgeschäftes betrachtet. Diese Schilderungen werden jedoch – schon zur Betonung des »quotidien« im »merveilleux« und der Nicht-Fiktionalität des Textes – immer wieder von ganz realen »Dokumenten« unterbrochen wie etwa den Flugblättern und Zeitungsberichten über den bevorstehenden Abbruch der Passage oder der erwähnten Getränkekarte des Café Certa, der Aragon einen ausführlichen persönlichen Kommentar über die Güte der angebotenen Alkoholika folgen läßt; andererseits ist auch ein allegorischer Dialog »L'homme converse avec ses facultés« eingebaut, der in einen programmatischen – und wohl auch ein bißchen selbstironischen – Schlußmonolog der (männlichen) »Imagination« mündet, in dem wieder einmal die Realität als Illusion entlarvt und der Surrealismus, »fils de la frénésie et de l'ombre«, als befreiende Droge angepriesen wird (*Paysan*, S. 80 ff.). Somit stellt sich der zweite Abschnitt des *Paysan de Paris* als Exemplifikation des Konzeptes des »merveilleux quotidien« an einem bevorzugt poetischen Ort (eben der »Passage de l'Opéra«) dar, wobei die Realität der Passage meist unter Verwendung mythologischer Assoziationen in einem märchenhaften Licht geschildert wird, so daß sie offenbar die erste Stufe der postulierten, in ständigem Wandel begriffenen »mythologie moderne« darstellen soll. Von daher läßt sich auch der zum Abschluß geschilderte Zustand des Erzähler-Ichs, in dem sich alle Gegensätze vereinen, als epiphanieartiges Erlebnis einer mythischen Einheit im Kosmos begreifen: »Was mich durchzuckt ist ein Blitz ich selbst. Und entflieht. Ich könnte nichts außer acht lassen, denn ich bin der Übergang [»passage«] vom Schatten zum Licht, und ich bin zugleich der Sonnenuntergang und die Morgenröte.«¹⁶⁹

Im dritten Abschnitt, *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, tritt mit dem »Naturgefühl« ein neues Element zu dem Konzept der »mythologie moderne« hinzu. Zunächst allerdings nimmt Aragon die Anfangsreflexion in noch deutlicherer Form wieder auf, indem er sprachspielerisch Kritik an seinem früheren, rationalistisch-skeptischen Unverständnis des Mythos übt: »Der an der Logik krankende Mensch: ich mißtraute den vergöttlichten Halluzinationen« (»je me défiais des hallucinations déifiées«, 140). Aus diesem Bericht einer »Konversion zum Mythos« wird eine noch explizitere Definition der »mythologie moderne«:

»Es konnte mir nicht lange verborgen bleiben, daß das Eigentliche meines Denkens, das Eigentliche der Entwicklung meines Denkens ein Mechanismus war, der völlig analog zur mythischen Schöpfung ablief, und daß ich ohne Zweifel nichts zu denken vermochte, ohne daß mein Geist sich nicht im selben Augenblick einen Gott formte, so flüchtig, so wenig bewußt der auch immer sein

mochte. Mir schien, der Mensch sei voll von Göttern wie ein mitten in den Himmel getauchter Schwamm. Diese Götter (. . .) sind die Prinzipien jeder Veränderung aller Dinge. Sie sind die Notwendigkeit der Bewegung. Ich spazierte also trunken inmitten tausender Konkretisationen des Göttlichen. Ich ging daran, eine sich bewegende Mythologie (»mythologie en marche«) auszusinnen. Sie würde zu Recht den Namen »moderne Mythologie« verdienen.«¹⁷⁰

Natürlich ist der Begriff einer »mythologie en marche« nicht mit dem mythischen Denken der uns bekannten »Primitiven«, das auf einem nur schwer veränderlichen, in Riten nach- und mitvollzogenen Mythenreertoire beruht, zu vereinen, er entspricht jedoch einer neuen Stufe der ästhetischen Verarbeitung von Elementen dieses Bewußtseins. Eine solche wird in ähnlicher Weise auch von Breton postuliert, der ebenfalls jeden erstarrten Mythos ablehnt und nicht zuletzt deshalb in seiner Bilanz von 1942 die »Eingriffe« des Surrealismus »in den mythischen Weg« zunächst als »Figur der Reinigung« sieht.¹⁷¹ Selbst dann, wenn er 1947 die »rein theoretische Idee eines Kultes«, also eines dauerhafteren Systems von Mythen in Betracht zieht, betont er stets, die Surrealisten wollten dabei nicht von einer Haltung »aufgeklärten Zweifels« abweichen.¹⁷² Gerade diese Haltung läßt sich auch in einer Äußerung aus einem Interview von 1948 feststellen, in der Breton Freiheit für die künstlerische Betätigung des mythischen Bewußtseinselements im Menschen fordert, damit dieses nicht in politisch bedenkliche Manifestationen ausweiche:

»Mögen sich gewisse Bürokraten auch daran stoßen, beim Menschen hört das mythische, in ständigem Werden begriffene Denken nicht auf, mit dem rationalen Denken parallel zu gehen. Verwehrt man ihm jeden Ausgang, so macht man es böseartig und zwingt es, in den Bereich des Rationalen einzubrechen, den es dann zersetzt (deliranter Führerkult, . . . usw.).«¹⁷³

In den *Buttes-Chaumont* aber führt Aragons Reflexion, wie erwähnt, noch zu einer weiteren Präzision des neuen Mythos: durch das »sentiment de la nature«, das in der (bei Giono anzutreffenden) rousseauistischen Form als Gegensatz Natur – Zivilisation zwar in Frage gestellt, auf einer anderen Ebene jedoch wieder aufgenommen wird. Zwar erscheint ein Naturbegriff, der das vom Menschen Geschaffene gegenüber dem Naturschönen abwertet, für die von Aragon angestrebte »mythische Konzeption der modernen Welt« nicht brauchbar; aber da die neuen Mythen »ihre Kraft und ihren Zauber aus derselben Quelle schöpfen« wie die früheren Naturmythen, muß auch die Natur Eingang in diese Mythologiekonzeption finden können. Das erreicht Aragon einfach dadurch, daß auch der Naturbegriff seiner Opposition beraubt und als allumfassend gesetzt wird, das heißt, indem einerseits der Mensch und sei-

ne Schöpfungen als Teil der Natur betrachtet und andererseits die Natur in die Psyche des Menschen hereingenommen wird. Aufgrund der surrealistischen Prinzipien bietet sich als Ort dafür das Unbewußte an, und tatsächlich gelangt der reflektierende Aragon zu der Erkenntnis: »La nature est mon inconscient.« (»Die Natur ist mein Unbewußtes«, *Paysan*, S. 153). Dadurch werden die Begriffe Mythos, Natur und Unbewußtes verbunden, und das »sentiment de la nature« erweist sich als anderer Name für den »sens mythique«, der Mythos hingegen als »einzige Stimme des Bewußtseins außerhalb der logischen Intuition«. Diese Verbindung wird nun durchaus bildgetreu an einem surrealistischen Ausflug auf der Flucht vor dem »ennui« der logisch-kontrollierten Welt in den Park der »Buttes-Chaumont« dargestellt, wobei wiederum, wie im »Passage de l'Opéra«, märchenhaft-mythisierendes Erleben mit ganz banalen »Dokumenten« (etwa der Wiedergabe sämtlicher Informationen auf der Litfaßsäule der Stadtverwaltung oder der exakt-topographischen Beschreibung der Dimensionen des Parks) abwechselt. Auch hier insistiert Aragon aber wieder auf dem in der mythischen Raumvorstellung begründeten Begriff der »heiligen Orte«, an denen sich das ganze Universum in symbolistischer Tradition als Träger eines verborgenen Sinnes enthülle (206 f.).

Der abschließende Teil (»Songe du paysan«) bringt noch einmal, in verdichteter Form, die Themen der »mythologie moderne«: Der Vorrang des Konkreten vor der abstrakten Vernunft, des Irrtums und des Widerspruchs vor der geordneten Realität sowie die Verbindung von Realität und »merveilleux«, die nicht zuletzt – und das ist ein bislang noch wenig betonter, für die surrealistische Theorie aber grundlegender Punkt – durch die Liebe und die von ihr hervorgerufene »confusion« geleistet werden kann. Gelangt man an diesen Punkt, scheint das verlorene Paradies tatsächlich wiedergewonnen: »Wie auch immer: ich lasse die Kritik nicht zu. Ich bin im Himmel. Keiner kann verhindern, daß ich im Himmel bin.«¹⁷⁴ Der *Paysan de Paris* stellt sich also – wie in Bretons theoretischem Entwurf vorweggenommen – als eine Suche nach dem verlorenen Paradies eines ungetrennten, ursprünglichen Bewußtseins dar, das freilich nirgendwo (hier nicht einmal im Kind) dingfest gemacht werden und so aus den Spuren früherer Bewußtseinsstufen (wie Mythen, Märchen und dergleichen) völlig neu entworfen werden muß. Dennoch weist Aragons Bildersprache deutliche Parallelen zu jener Variante der Paradiessuche auf, die wir unter der Bezeichnung »Regionalismus« dargestellt haben: das zeigt schon die gewählte Titelrolle des »Paysan«, noch mehr aber das – freilich neu definierte – Naturgefühl, das in Verbindung mit einem stets wandelbaren Mythos und als Ausdruck des Unbewußten zu einem Motor der Befreiung des Menschen vom Diktat des Logos werden soll.¹⁷⁵ Daneben ist in der surrealistischen Bewegung noch ein weiterer

bildhafter Orientierungspunkt für die Paradiessuche vorhanden: der Blick auf außereuropäische Kulturen. Während die meisten Surrealisten (allen voran Benjamin Péret) sich aber erst in der Emigration 1941–44 für diese Spielart interessieren,¹⁷⁶ verkörpert Antonin Artaud dieses Interesse von allem Anfang an; wir wollen uns deshalb abschließend seinem Werk zuwenden. Dabei wird dem Zeitpunkt seines Ausschlusses aus der surrealistischen Gruppe (Ende 1926) keine Beachtung geschenkt; dieser Ausschluß beruhte ja nicht auf einer Abkehr Artauds vom Surrealismus, sondern auf einem durchaus konsequenten Beharren auf dem ursprünglichen Konzept der »integralen Revolution« gegenüber der Unterordnung unter die kommunistische Partei. Zudem wurde Artaud später von Breton mehrfach rehabilitiert.¹⁷⁷

Der Ruf nach dem »Retter« aus den außereuropäischen Kulturen: Antonin Artaud zwischen dem Orient und den Tarahumaras

Antonin Artaud ist eine der faszinierendsten und eigenwilligsten Gestalten des Surrealismus. Opiumsüchtig und an Schizophrenie leidend, zwischen 1937 und 1947 gegen seinen Willen in verschiedenen psychiatrischen Kliniken interniert, ist er im Nachkriegsfrankreich zu einer Art Kultfigur geworden, der gegenüber der Kritik zwischen totaler Identifikation und Pathologisierung anscheinend kaum ein dritter Weg offen bleibt.¹⁷⁸ Relativ spät zu der surrealistischen Gruppe gestoßen, übernahm er sofort eine führende Rolle als einer der Herausgeber der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* und als Leiter des »Bureau des recherches surréalistes«. Breton beschreibt den Artaud der 20er Jahre als »besessen von einer Art Raserei« und kann sich trotz der Bewunderung für den Elan des neu zu der Gruppe gestoßenen Surrealisten einer gewissen Scheu vor dessen allzu großer Radikalität nicht erwehren: »Dieser halb anarchistische, halb mystische Weg war nicht ganz der meine und bisweilen erschien er mir mehr als eine Sackgasse denn als ein Weg (. . .). Der Ort, in den Artaud mich einführt, macht auf mich immer den Eindruck eines abstrakten Ortes, einer Eisgrotte.«¹⁷⁹ Tatsächlich ist Artaud unter den Surrealisten einer der Unnachgiebigsten, was den Kampf gegen die Denktraditionen der abendländischen Gesellschaft betrifft; in dem *Manifeste en langage clair* von 1925 verbindet er die persönliche Ablehnung der Logik mit einer Rechtfertigung der Zerstörung: »Ich zerstöre, weil bei mir alles das, was von der Vernunft kommt, nicht mehr gilt. Ich glaube nur mehr der Evidenz der Dinge, die mein Mark bewegen, und nicht mehr derjenigen, die sich an meinen Verstand wenden.«¹⁸⁰ Der

»diskursiven Vernunft« wird ein neuer, hypothetischer Sinn aus dem Bereich des »Unlogischen« gegenübergestellt, der in bewußt paradoxen Formulierungen (ähnlich der mystischen Sprachtradition) vorgestellt wird:

»Mein von der diskursiven Vernunft ermüdeten Geist will vom Räderwerk einer neuen, einer absoluten Gravitation mitgerissen werden. Für mich ist das wie eine souveräne Neuorganisation, an der nur die Gesetze des Unlogischen teilhaben, und in der die Entdeckung eines neuen Sinns Triumphe feiert. Dieser Sinn (. . .) ist die Ordnung, er ist die Einsicht, er ist die Bedeutung des Chaos. Aber er akzeptiert dieses Chaos nicht so, wie es ist, er interpretiert es, und da er es interpretiert, verliert er es. Er ist die Logik des Unlogischen. Und das sagt alles. Meine luzide Unvernunft scheut das Chaos nicht.«¹⁸¹

Solche Formulierungen zeigen deutlich, wie stark der frühe Artaud in der (doch auch abendländischen) Tradition der Mystiker steht.¹⁸² Freilich ist ihm der religiöse Weg verwehrt: Mit Ausnahme einer kurzen Phase religiösen Wahns während seiner Internierung (in den 40er Jahren) lehnt er die christliche und insbesondere die katholische Religion wegen ihrer Dogmatik und ihrer Durchdringung mit logischen Prinzipien in schärfster Form ab. So heißt es etwa in der *Adresse au pape* (in der Nummer 3 der *Révolution surréaliste*): »Wir wissen nichts anzufangen mit deinen Kanones, dem Index, der Sünde, dem Beichtstuhl, der Pfaffenbrut, wir denken an einen anderen Krieg, Krieg gegen dich, Papst, du Hund. (. . .) . . . Wir brauchen dein Messer der Wahrheiten nicht.«¹⁸³ Dennoch ist Artauds Revolte immer viel stärker auf das Innere des Menschen ausgerichtet als auf die äußeren Verhältnisse; das zeigt sich auch in der im wesentlichen von ihm verfaßten¹⁸⁴ kollektiven *Déclaration du 27 janvier 1925*:

»4° Wir haben das Wort *Surrealismus* nur deshalb mit dem Wort *Revolution* verbunden, um den selbstlosen, losgelösten, ja sogar ganz und gar hoffnungslosen Charakter dieser Revolution deutlich zu machen.

5° Wir beabsichtigen nichts an den Sitten der Menschen zu ändern, aber wir haben sehr wohl vor, ihnen vor Augen zu führen, wie zerbrechlich ihre Gedanken sind, und auf welchem Treibsand, auf welch unterhöhlten Fundamenten sie ihre zitternden Häuser gebaut haben.«¹⁸⁵

Mangels der Möglichkeit einer Orientierung an der abendländischen Tradition religiösen Denkens wird nun zunächst (vor allem in der erwähnten Nummer 3 der *Révolution surréaliste*) das Vorbild orientalischer Hochreligionen propagiert. So schließt Artaud an die von Beschimpfungen überquellende *Adresse au Pape* eine *Adresse au Dalai-Lama* an, die voll liturgischer Unterwerfungsformeln ist: »Wir sind deine treuesten Diener,

o großer Lama, gib uns, sende uns dein Licht, in einer Sprache, die unser *verunreinigter Europäer-Geist* zu verstehen vermag, und wenn es nötig ist, gib uns einen neuen Geist, mach uns einen Geist, der ganz und gar diesen Höhen der Vollendung zugewandt ist, wo der *Geist des Menschen* nicht mehr leidet« (OC I, 340 – Hervorhebung M. R.).¹⁸⁶ In ähnlicher Weise entspricht einer vernichtenden *Lettre aux recteurs des universités européennes*, in dem die Rektoren der Universitäten aufgefordert werden, ihr »Monopol des Geistes« aufzugeben (»Mit welchem Recht beansprucht ihr, die Intelligenz zu kanalisieren, Patente des Geistes auszustellen?«), eine *Lettre aux écoles de Bouddha*, in der das Diktat der Vernunft beklagt und die Orientalen zur Vernichtung der europäischen Kultur aufgefordert werden: »Wir leiden unter einer Fäulnis, der Fäulnis der *Vernunft*. Das logische Europa erdrückt den Geist unaufhörlich zwischen den Hämmern zweier Glieder, es öffnet und schließt den Geist. (...) Wie ihr, so lehnen auch wir den Geist ab: kommt, reißt unsere Häuser ein.«¹⁸⁷

Schon in der nächsten Nummer der *Révolution surréaliste* übernimmt aber Breton selbst die Leitung der Zeitschrift, und Artauds Kampf gegen die Logik weicht in der surrealistischen Gruppe einer immer stärkeren Annäherung an die Ziele der französischen KP, der Artaud vorwirft, eine »ausschließlich materielle« Revolution zu betreiben, während er selbst eine »Révolution intégrale« anstrebe, die eine »Metamorphose der inneren Verhältnisse der Seele« bewirken solle.¹⁸⁸ So kommt es schließlich Ende 1926 zum (von heftigen Polemiken begleiteten) Bruch; der »ausgeschlossene« Artaud wendet sich zunächst der praktischen Theaterarbeit im Théâtre Alfred-Jarry zu, wobei seine ehemaligen Freunde aus der Gruppe der Surrealisten ihn nach Kräften behindern.¹⁸⁹ Nach dem Scheitern dieses Theaters beschäftigt sich Artaud in den 30er Jahren mit der Theorie einer neuen Dramenform; die in dem Band *Le théâtre et son double* zusammengefaßten Schriften aus dieser Zeit haben ihn zu einem der »Väter« des zeitgenössischen Theaters gemacht.¹⁹⁰ Auch diese Theatertheorie nimmt freilich die Grundmotive des Denkens auf, die die surrealistischen Texte zeigten: Dem Theater wird als Aufgabe die Rückkehr zum Mythos gestellt (»Mythen schaffen, das ist der wahre Gegenstand des Theaters ...«¹⁹¹); der »versteinerten Idee« (Th D, 18) des zeitgenössischen, von logisch fixierten Sprachformen beherrschten Theaters, wie es sich in den verhaßten »chefs-d'œuvre« verkörpere (*En finir avec les chefs-d'œuvre* heißt einer der Aufsätze des *Théâtre et son double*), wird ein lebendiges, in erster Linie auf Gestensprache aufbauendes »magisches« Theater gegenübergestellt, dessen Vorbild Artaud zu dieser Zeit in orientalischen Theaterformen zu finden vermeint. In den Aufsätzen *Sur le théâtre balinais* und *Théâtre oriental et théâtre occidental* preist er diese Konzeption als Vorbild an: Anstelle des fixierten Wortes trete vor

allem die Geste, an die des Autors ein Regisseur, der in Wahrheit zum sakralen Zeremonienmeister werde (Th D, 91). Dadurch ergibt sich einerseits eine Verbindung zu Magie und Ritus, deren »reflet« das Theater darstellen soll (Th D, 141), andererseits eine viel stärkere Einbeziehung des Zuschauers, der sowohl räumlich (Artaud schreibt die Aufhebung jeder Trennung Bühne/Zuschauerraum vor) als auch geistig und emotional in die gemeinschaftliche Kreation einbezogen werden soll. An die Stelle der Illusionsrealität tritt in surrealistischer Tradition die Befreiung der Träume: »Und das Publikum wird den Träumen des Theaters glauben, unter der Bedingung, daß es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der Bedingung, daß sie ihm gestatten, in sich diese magische Freiheit des Traumes freizusetzen, die es nur im Abdruck von Schrecken und Grausamkeit erkennen kann.«¹⁹²

Daraus ergibt sich auch die Erklärung von Artauds Formel »Théâtre de la cruauté« (Theater der Grausamkeit): In Anlehnung an die Antike sieht er in dem Theater ein therapeutisches Mittel, das er zur Befreiung des Menschen aus den Fesseln der heuchlerischen Konvention einsetzen will. Diese Therapie aber braucht einen Aspekt der (heilsamen) Gewalt, um wirken zu können, nicht nur, weil alle großen Mythen mit Gewalt und Blut zu tun haben (Th D, 45), sondern auch, weil das Theater eine Art Krankheit bewirken soll, die durch eine Krise entweder zum Tod oder zur Genesung des europäischen Menschen führen soll. So heißt es in *Le théâtre et la peste*:

»Das Theater ist wie die Pest eine Krise, die sich in den Tod oder in die Heilung auflöst. (...) Die Wirkung des Theaters ist wie die der Pest eine wohltuende, denn da es die Menschen dazu treibt, sich so zu sehen, wie sie sind, läßt es die Masken fallen, entdeckt die Lüge, die Schwäche, die Niedrigkeit, die Heuchelei; (...) und indem es den Gemeinschaften ihr dunkles Potential, ihre verborgene Kraft zeigt, ruft es sie dazu auf, dem Schicksal gegenüber eine heroische, höhere Haltung einzunehmen.«¹⁹³

So kann Artaud wenig später das Theater tatsächlich als therapeutische »Waffe« fassen, die die Wiederbelebung mythischer Vorstellungen in einer Gesellschaft ermöglichen soll (*La culture éternelle du Mexique*, OC VIII, 274 f.), und programmatisch verkünden: »Das französische Theater sucht einen Mythos« (Titel eines Artikels in *El Nacional*, OC VIII, 254 ff.). Für dieses Mythentheater wird auch eine andere, eine magische Sprache angestrebt: »Ich füge der gesprochenen Sprache eine weitere Sprache hinzu, und ich versuche, der Sprache des Wortes, deren geheimnisvolle Möglichkeiten in Vergessenheit geraten sind, ihre alte magische Wirksamkeit wiederzugeben, ihre zauberkräftige, allumfassende Wirksamkeit.«¹⁹⁴ Zugleich benötigt man dafür neuartige Stoffe (»thèmes

historiques ou cosmiques«, »universels«, Th D 136, 190), und Artaud spricht sich hier explizit für einen Rückgriff auf die überlieferten Mythen der menschlichen Hochkulturen aus (Th D, 190 f.). Als Stoff für die erste Aufführung faßt er »La conquête du Mexique« ins Auge; aber es geht ihm hierbei keineswegs um ein dramatisiertes Heldenepos der Conquista, sondern im Gegenteil um eine Rehabilitierung der Kultur der Unterlegenen:

»Aus dem historischen Blickwinkel stellt *Die Eroberung Mexikos* die Frage nach der Kolonisierung. Sie rückt die falschen Begriffe zurecht, die das Abendland vom Paganismus und gewissen Naturreligionen gehabt haben mag, und sie unterstreicht in pathetischer, brennender Weise, den Glanz und die immer noch aktuelle Poesie des alten metaphysischen Bodens, auf dem diese Religionen aufbauen.«¹⁹⁵

Angesichts dieser Parteinahme Artauds für die unterdrückten Kulturen der Indios ist es nicht weiter verwunderlich, daß er in diesen Jahren auch sehr intensiv (wenngleich nicht eben systematisch) Studien der verschiedenen außereuropäischen Hochkulturen bzw. der mythisch fundierten Kulturen in Europa selbst betreibt. Seine diesbezüglichen Exzerpte und Notizen sind im 8. Band der *Œuvres complètes* vereinigt; sie zeigen, daß sein zunächst stark auf China und Indien zentriertes Interesse später auch die griechischen und kretischen Mysterien einbezieht, wobei er immer wieder eine Art Archetypen-Typologie (vgl. etwa OC VIII, 135 f.) zu erstellen sucht (ohne daß eine Jung-Inspiration nachzuweisen wäre). Mit der Arbeit an der *Conquête du Mexique* verlagert sich dann sein Interesse mehr und mehr zu den altindianischen Kulturen Amerikas. Sobald das Projekt einer Mexiko-Reise auftaucht, wandelt sich Artaud sogar zu einer Art Ethnologen: In Briefen an den französischen Außenminister (der seine Reise unterstützen sollte) spricht er von der Notwendigkeit, Mexiko als »perfektes Beispiel der primitiven Zivilisationen des magischen Geistes« zu erforschen (OC VIII, 343), und gibt auch gleich die Methode der Feldforschung an, die er anzuwenden gedenkt, wobei er freilich die erwartete Antwort selbst schon vorwegnimmt: »Auf den einsamen Hochflächen werden wir Wunderheiler und Hexer befragen, und wir hoffen, uns von den Malern, Dichtern, Architekten und Bildhauern sagen zu lassen, daß sie sich im Besitz der gesamten Realität jener Bilder befinden, die sie geschaffen haben und von denen sie mitgerissen werden.«¹⁹⁶ Zugleich beschwört er ein Bild animistisch-mythischer Relikte in der französischen Kultur, das sich nahtlos in diese Idealvorstellung einer intakten mythischen Zivilisation in Mexiko einfügen läßt und die ganze ästhetische Moderne aus dem Streben zum mythischen Bewußtsein erklärt. So kündigt er etwa in einem Briefentwurf an den Generalsekretär der Alliance Française in Mexiko einen Vortrag über den »Esprit Animi-

ste en France« an, in dem Surrealismus, Psychoanalyse, Homöopathie, Kubismus, Picasso, de Chirico und Balthus im Telegrammstil mit den Denkmälern der (verschiedensten¹⁹⁷) Indianerkulturen in Bezug gesetzt werden: »... und sie sind nichts anderes als der alte animistische Geist der Totems in Mexiko und der hohen magischen und metaphysischen Poesie des Popol-Vuh, des Rabinal-Achi, des Ollantay, der Pyramiden von Chichen-Itza, der Maya-Hieroglyphen, usw. usw.«¹⁹⁸ Als dann das Projekt der Mexiko-Reise perfekt wird, setzt Artaud endgültig an die Stelle des alten Vorbilds Orient das neue Idealbild Mexiko und betont in seinen Vorträgen und Aufsätzen in Mexiko mehrmals, die tibetanische mythische Kultur wäre eine Kultur des Todes, die Mexikos hingegen eine des Lebens. Die Reden und Aufsätze Artauds, die während dieser Reise im Jahr 1936 entstanden sind,¹⁹⁹ stellen den Extrempunkt und zugleich die Krise seiner Begeisterung für das in außereuropäische Bereiche projizierte Vorbild einer im mythischen Bewußtsein lebenden Kultur dar. Artaud erweist sich hier einerseits als Pionier der seit den 60er Jahren propagierten Abkehr vom eurozentrischen Denken, andererseits zeigt sich der stark illusionistische Charakter seines Mexiko-Bildes, das der Konfrontation mit der Realität nicht standzuhalten vermag. Der stets wiederholte Kern der mexikanischen Schriften Artauds ist die Feststellung des Bankrotts der europäischen Vernunftkultur; als einzige Hoffnung sieht er ihre Ablöse durch eine ursprünglichere, magisch-mythische Kultur, die er in Mexiko zu finden hofft. Dabei wird die gewohnte Vorbildrolle Europas ins Gegenteil verkehrt:

»Dort wo das gegenwärtige Mexiko Europa kopiert, da ist es für mich die europäische Zivilisation, die Mexiko um ein Geheimnis fragen sollte. Die rationalistische Kultur Europas hat Bankrott gemacht und ich bin auf mexikanischen Boden gekommen, um die Grundlagen einer magischen Kultur zu suchen, die noch aus den Kräften der indianischen Erde gespeist werden kann.«²⁰⁰

Auch der Surrealismus wird als eine in diese Bewegung organisch eingliederte Strömung vorgestellt: Artaud sagt über seine surrealistischen Autorenkollegen: »... die Schriftsteller dieser Epoche haben die Kenntnis der verborgenen Tiefen des Menschen, die seit der Zeit vor aller Zeit verlorengegangen war, vorausgefühlt« (OC VIII, 175 f.). Zugleich verfällt dem antirationalen und antieuropäischen Verdikt Artauds nicht nur das spöttisch als »Aberglaube des Fortschritts« bezeichnete Erbe des Positivismus, sondern auch der von den übrigen Surrealisten als Grundlage ihrer geistigen Revolution angenommene Marxismus, dem ein in lebensphilosophischen Termini²⁰¹ gepriesener »wahrer Surrealismus« als Anwalt des Lebens gegen die tote Vernunft gegenübergestellt wird:

»Für mich war der Surrealismus in seinem wesentlichsten Gehalt eine Rückbesinnung auf das Leben gegen all seine Karikaturen, und die von Marx ersonnene Revolution ist eine Karikatur des Lebens. (...) Der historische und dialektische Materialismus ist eine Erfindung des europäischen Bewußtseins. (...) Und wir glauben, daß das europäische Bewußtsein seit vierhundert Jahren einem enormen Tatsachenirrtum aufsitzt. Dieser Irrtum ist die rationalistische Konzeption der Welt.«²⁰²

Natürlich richtet sich diese Ablehnung des Marxismus in erster Linie immer noch gegen die Pariser Surrealistengruppe und ihren Anschluß an die KP; sie richtet sich zugleich aber auch gegen die politische Realität, die Artaud in Mexiko vorfindet, wo die Intellektuellen angeblich einem europäischen Vorbilder reproduzierenden populärmarxistischen Weltbild anhängen, was der Autor mehrfach beklagt (vgl. etwa OC VIII, 240 f.), nicht zuletzt deshalb, weil der Marxismus durch sein Desinteresse an indianischen Bewußtseinsformen und seine ausschließlich soziale Ausrichtung die »vollständige Revolution« in seinem Sinne zu verhindern droht: »Aber für die revolutionäre Jugend Frankreichs hindert (...) der Marxismus die Revolution daran, zu ihren Quellen zurückzugehen, und das bedeutet, er blockiert die Revolution.«²⁰³ Hier kann man auch ein zusätzliches Element erkennen: Artaud, der Einzelgänger, hat die Tendenz, sich in seinen Vorträgen und Artikeln in Mexiko immer wieder als Sprachrohr einer »jeunesse française« zu präsentieren, die die erwähnten antirationalen Grundthesen teile und dem mythischen Bewußtsein zustrebe: »Sie ist der Ansicht, diese Jugend, daß Europa sich im Weg geirrt hat, und sie meint, daß dieser Irrtum wissentlich, ja, man kann sagen, schuldhaft (*criminellement*) begangen wurde. Sie klagt den kartesischen Materialismus als Ursache dieser schicksalshaften Fehlorientierung an.«²⁰⁴ In dieser Formulierung findet sich auch die Figur der Erbsünde (»s'est trompée *crimenellement*«), durch die die europäische Zivilisation das Paradies verwirkt hat. Im selben Atemzug deutet Artaud auch an, worauf dieser sträfliche Irrtum beruht haben soll: nicht zuletzt auf einer falschen Interpretation der »Anciens« durch die Renaissance, die ein verzerrtes Bild des (mythischen) Paganismus vermittelt habe. Als weiteres Element dieses Irrtums führt er die falsche Isolierung des Individuums im eigenen Körper an, während der sogenannte »Primitive« an der Natureinheit und Naturkraft teilhabe:

»Die französische Jugend hat eine Art grundlegende Erschöpfung in dem Denken der modernen Welt festgestellt; diese Welt hat ihre Kraft seit dem Tag verloren, an dem der Mensch sich in sich selbst zurückgezogen und darauf verzichtet hat, seine Kräfte in dem überall verstreuten Leben des Universums zu suchen.

Tatsächlich handelt es sich um nichts anderes als um die magischen Quellen des primitiven Denkens; dieses primitiven Denkens, auf dessen Grund zwischen

dem Menschen und dem Universum ein ständiger Kräfteaustausch stattfindet.«²⁰⁵

Angesichts dieser Fehlentwicklung stelle sich Mexiko den Europäern geradezu als das Land der Erlösung dar:

»Nun hat die europäische Kultur von dieser Inbesitznahme der Naturkräfte durch den Menschen sozusagen nie erfahren, das alte Mexiko jedoch sehr wohl. Deshalb richtet die französische Jugend ihre Blicke nach Mexiko wie nach einem Land der Wiedergeburt. Und sie glaubt, daß die mexikanische Revolution, auf der Suche nach einem würdigen Begriff des Menschen, sich bemüht, die alten kulturellen Prinzipien wieder heraufzuholen.«²⁰⁶

Und es geht nicht nur um das mythische Bewußtsein des Menschen, der von Artaud als ideeller »catalysateur de l'univers« (OC VIII, 262) dargestellt wird; es geht auch um den im *Théâtre et son double* (wie bei Aragon und bei Breton) immer wieder gesuchten modernen Mythos selbst, bei dessen Auffindung Mexiko behilflich sein soll:

»Seit langer Zeit gibt es in Europa keine Mythen mehr, an die Gemeinschaften zu glauben vermöchten. Wir lauern alle auf die Geburt eines göltigen, kollektiven Mythos.

Und ich glaube, Mexiko, so wie es eben im Begriffe ist, wiedergeboren zu werden, wird uns von neuem lehren, wie man diese Mythen belebt.«²⁰⁷

Im Gegensatz zu diesem immer wieder als Jungbrunnen paradiesischen Bewußtseins apostrophierten Mexiko steht aber das reale Mexiko, das Artaud nach und nach zur Kenntnis nehmen muß. Kann er dem ersten Gegenargument gegen sein ideales Bild einer allheilkräftigen mythisch-magischen Kultur, dem Einwand der Verschiedenheit der einzelnen mexikanischen Indianerkulturen, noch durch einen Hinweis auf die hinter der Formenvielfalt stehende einheitlich-archetypische Idee begegnen,²⁰⁸ so muß er doch nach und nach zur Kenntnis nehmen, daß wenigstens in den großen Städten die mexikanische Realität ganz und gar nicht seiner Idealvorstellung entspricht. Bezeichnenderweise spricht Artaud hier wieder nicht von einem persönlichen Irrtum, sondern von einer »kollektiven Halluzination«, die in Europa bezüglich der mexikanischen Revolution herrsche, indem diese als »anti-europäische Bewegung« und als »Revolution der Eingeborenen-Seele« gedeutet werde (OC VIII, 239). Tatsächlich sei die mexikanische Jugend aber viel eher marxistisch als indigenistisch orientiert, so daß Artaud seinen Traum von einer gemeinsamen Front zur Durchsetzung einer außereuropäischen Denkform schwinden sieht: »In Europa gibt es eine anti-europäische Bewegung, ich habe große Angst, daß es in Mexiko am Ende eine anti-indianische Bewegung geben

könnte.« (OC VIII, 240) In seiner Analyse der mexikanischen Gegenwart erscheint an anderer Stelle aber doch ein kleiner Hoffnungsschimmer:

»Ich meine, in Mexiko zwei Strömungen unterscheiden zu können: die eine strebt danach, die europäische Kultur und Zivilisation zu assimilieren, indem sie sie in eine mexikanische Form gießt, die andere verharret, die jahrhundertealte Tradition fortsetzend, in hartnäckiger Feindschaft gegenüber jedem Fortschritt. So winzig auch diese zweite Strömung sein mag, so findet sich doch in ihr alle Kraft Mexikos . . .«²⁰⁹

Mehr und mehr muß Artaud jedoch erkennen, daß die Zeit für diese zweite Strömung im Jahr 1936 offensichtlich noch nicht reif ist. So zieht er eine bittere Bilanz über die Konfrontation seiner (bzw. der als europäisch/französisch präsentierten) Hoffnungen auf eine Rückkehr Mexikos zum verlorenen Paradies des indianisch-mythischen Bewußtseins mit der Wirklichkeit des Maya- und Azteken-Landes:

»Für Frankreich ist die Revolution des modernen Mexiko eine Revolution des Menschen. (. . .) Es ist eine Revolution gegen den Fortschritt, gegen die Ideen der modernen Welt, gegen die wissenschaftliche Zivilisation von heute. Man hat von einem Indianismus Mexikos gesprochen, (. . .) von einem Wiedererwachen des indianischen Denkens. Und die französische Jugend, beseelt von einem unermesslichen Wunsch nach Universalität, ist im Innersten erbebt bei der Idee, daß hier ein Volk zu seinen kulturellen Ursprüngen zurückkehrt, zurückfindet zur Quelle des primitiven Denkens. Nun, das sind offensichtlich alles falsche Gerüchte.«²¹⁰

Mexiko erscheint jetzt immer stärker als ein schlechtes Abbild des verhaßten Europas, vor allem was die Weißen und Mestizen in den großen Städten betrifft: » . . . all das, was für einige unter uns an einer wirksamen Zauberkraft teilhat, die fähig ist, uns zu regenerieren, erscheint den Mestizen der Städte als etwas ebenso weit Entferntes wie die Mythen des alten Griechenland oder die magischen Taschenspielertricks eines alten babylonischen Priesters.«²¹¹ Und das führt schließlich zu der gänzlich verbitterten negativen Bilanz, die Artaud in einem erst sehr spät aufgefundenen Text²¹² aus demselben Jahr zieht:

»Ich bin nach Mexiko gekommen, um der europäischen Zivilisation zu entfliehen, die aus sieben oder acht Jahrhunderten bürgerlicher Kultur hervorgegangen ist, und auch aus Haß gegen diese Zivilisation und diese Kultur. Ich hoffte, hier eine vitale Form der Kultur zu finden und ich habe nicht mehr gefunden als den Kadaver der europäischen Kultur, dessen sich Europa bereits zu entledigen beginnt.«²¹³

Möglicherweise hat die Erkenntnis, daß die europäischen Strömungen in Richtung auf eine Veränderung des Bewußtseins den außereuropäischen Kulturen in diesem spezifischen historischen Augenblick trotz allem voraus sind, Artaud zur Rückkehr nach Frankreich bestimmt, obwohl er zuvor in einer immer noch geheimnisumwobenen Reise²¹⁴ das schwer zugängliche Gebiet der Tarahumara-Indianer aufgesucht hat, um sich dort – eine zum Bestseller der 70er Jahre gewordene Erfahrung von Carlos Castaneda²¹⁵ vorwegnehmend – in die Riten des Peyotl einweihen zu lassen, und obwohl die später im Verlauf von mehr als einem Jahrzehnt entstandenen Aufzeichnungen über die dortigen Erlebnisse Grund zu der Annahme geben könnten, er habe bei diesem Stamm das lang gesuchte Paradies gefunden. Aber Artaud ist eben nicht bloß ein »Zivilisationsflüchtling« im Rahmen dieser langen europäischen Tradition;²¹⁶ er sieht sich in erster Linie als »savant« (OC VIII, 229), der eine kulturelle Mission zu erfüllen hat. Zwar identifiziert er sich in hohem Maße mit den idealisierten Indianern, wenn er die »reine« »Culture Rouge« (OC VIII, 261) dem perhorreszierten »esprit blanc« gegenüberstellt, in dem sich alle Negativa der europäischen Tradition vereinigen: »... es gibt keine Revolution ohne eine Revolution gegen die Kultur Europas, gegen alle Formen weißen Denkens, und ich trenne das weiße Denken nicht von den Formen der weißen Zivilisation.«²¹⁷ Aber sein Streben nach dem außereuropäisch-»primitiven« Denken beruht doch auf dem Willen zu einer *Veränderung* der europäischen Kultur, nicht zu einer bloßen Flucht aus ihr. Bei aller Polemik gegen den Marxismus der Surrealisten sind doch (oder vielleicht eben deshalb?) die grundlegenden Denkansätze des frühen Surrealismus erhalten geblieben, und auch das Vokabular der Psychoanalyse taucht in den mexikanischen *Messages révolutionnaires* immer wieder auf, etwa wenn die französische Jugend als »vollgesogen mit Träumen des primitiven Unbewußten« geschildert wird. Auch wenn die Rolle des Kulturmittlers und Kulturrevolutionärs weitgehend auf einer Autosuggestion beruht – in Mexiko war der Widerhall der Artaudschen Äußerungen kaum zu spüren,²¹⁸ und in Europa wurde er erst nach dem Krieg und auch da zunächst nur als Theatertheoretiker entdeckt –, ist es absolut unangemessen, in Antonin Artaud nur einen opiumsüchtigen und schizophrenen Aussteiger zu sehen, dessen individuelle Leiderfahrung keinen Belang für die europäische Geistesgeschichte hätte.²¹⁹ Sein »Traum von einem verlorenen Paradies«²²⁰ stellt sich vielmehr als die konsequente Fortsetzung der seit der Jahrhundertwende in Europa zu beobachtenden Literaturströmung dar, die von einer Krise des wissenschaftlichen Denkens²²¹ und der Sprache ihren Ausgang nimmt und auf die Verwendung von Formen mythisch-magischer Denkweise hinstrebt. Die Tatsache, daß diese Strömung gerade im französischen Surrealismus eine ihrer deutlichsten Ausprägungen findet, ist auch

insofern von Bedeutung, als mehrere lateinamerikanische Autoren der ersten Generation des sogenannten »Magischen Realismus« und verwandter Literaturströmungen, die sich mit indianischen Bewußtseinsformen beschäftigen, ihre Jugend gerade zu der Zeit in Paris verbracht haben, zu der die Surrealisten die herrschende Avantgarde-Strömung darstellten. So gibt einerseits der idealisierte Indianer Amerikas eine Projektionsfigur für das von den Surrealisten angestrebte *andere* Denken ab, andererseits führt die durch den Surrealismus bewirkte Aufwertung der autochthonen Kulturen Amerikas dazu, daß die jungen Lateinamerikaner zu einem neuen Selbstbewußtsein finden, das sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Ausbildung einer von europäischen Strömungen abgekoppelten, in Europa aber um so stärker rezipierten Literatur niederschlägt.²²² Diese lateinamerikanische Entwicklung wollen wir, nach einem kurzen Exkurs über vergleichbare Erscheinungen der Zwischenkriegszeit in der südlichen Romania, in der Folge näher untersuchen.

EXKURS

Ausprägungen der Paradiesfigur in der südlichen Romania

Vor der Beschäftigung mit den Ausprägungen der Paradiesfigur in Lateinamerika soll ein kurzer Ausblick in andere romanische Literaturen der Zwischenkriegszeit das Bild dieser Suche nach einem ursprünglichen Denken vervollständigen, das wir aus der Untersuchung der deutschsprachigen und der französischen Literatur gewonnen haben. Eine solche Ergänzung erscheint vor allem für den sogenannten Regionalismus sinnvoll, weil dessen französische Variante (insbesondere bei Giono) einem pathetischen Irrationalismus allzu nahe kommt und mit den lateinamerikanischen regionalistischen Strömungen nur bedingt vergleichbar erscheint. In dem erwähnten Vorschlag Hans-Joachim Müllers, man möge doch die Parallelen zum lateinamerikanischen »Realismo mágico« im Europa der Zwischenkriegszeit eher in den »regionalistischen« Strömungen sehen,²²³ werden ja auch Autoren der südlichen Romania genannt, die über den Vorwurf eines solchen pathetischen Irrationalismus erhaben zu sein scheinen: in Spanien Federico García Lorca, in Italien Elio Vittorini, Carlo Levi oder Cesare Pavese. So unterschiedlich die Werke der genannten italienischen Autoren auch sein mögen (und die Unterschiede zwischen Vittorinis offensichtlich angesprochener *Conversazione in Sicilia*, Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* und Paveses »regionalistischen« Werken wie etwa *Paesi tuoi*²²⁴ sind beträchtlich), sie sind doch alle vor dem gemeinsamen Hintergrund des *Neorealismo* entstanden und fallen damit aus dem zeitlichen Rahmen dieses Abschnitts (Zwischenkriegszeit in Europa) heraus. Allerdings lassen sich auch bei Autoren der Zeit vor 1940 solche regionalistische Spuren nachweisen, die durchaus in die Nähe der Paradiesfigur kommen können, wie ich das für Pirandello und seine Darstellung des Sizilianers als »Bon Sauvage« an anderer Stelle gezeigt habe.²²⁵ Noch wesentlich stärker ist die positive Mythisierung des Zigeuners im Werk Federico Garcías Loras ausgeprägt, das zudem in unserem Zusammenhang vor allem deshalb besonders interessant ist, weil die »unterirdischen« Parallelen Regionalismus-Surrealismus, die wir für Frankreich anhand ähnlicher Leitbegriffe (wie »sève« – »Pflanzensaft«) und durch den gemeinsamen Ausgangspunkt (Überwindung der Krise durch den Entwurf eines anderen Denkens) gezeigt haben, dadurch sozusagen »an die Oberfläche treten«, daß beide Strömungen im Werk eines einzigen Autors vereint sind.

Der mythisierte Zigeuner als anarchischer Bon Sauvage, das Kind als Vorbild des Dichters und Neger, Hoffnung der Weißen: eine Betrachtung regionalistischer und surrealistischer »Paradies«-Motive im Werk Federico García Lorcas

Im Falle Federico García Lorcas, des im deutschen Sprachraum wohl bekanntesten Vertreters der spanischen Dichtergeneration von 1927, ist die Verwendung des Mythos-Begriffes längst Gemeingut der Kritik geworden: Schon 1957 hatte Gustavo Correa die erste Auflage seiner *Poesía mítica de Federico García Lorca*²²⁶ veröffentlicht. Der Erscheinungsort (Eugene, Oregon, USA) und die Bibliographie, die unter anderen die Namen Jung, Kerényi, Wheelwright und Chase enthält, lassen auf eine Befruchtung durch den amerikanischen *Myth Criticism* schließen. Tatsächlich geht Correa aber noch weit über die dortige »Archetypen-Suche« hinaus und versucht Lorcas Werk als Dokument eines »mythischen Bewußtseins« (»conciencia mítica«) zu sehen, von dem er im Schlußkapitel unter Verwendung der Arbeiten von Cassirer und teilweise (wohl indirekt) von Lévy-Bruhl ein Bild entwirft, das sich in weiten Teilen mit dem unsrigen deckt. Dazu kommt, daß Correas Arbeit keineswegs die These eines Außenseiters ist: Manche jüngere Aufsätze vor allem amerikanischer Kritiker scheinen ihre Aufgabe nur mehr in einer Detailkorrektur bzw. Ergänzung des allumfassenden Correaschen Gebäudes zu sehen.²²⁷ Und selbst ein dem Marxismus zuzurechnender Wissenschaftler wie Horst Rogmann sieht in seiner Bestandsaufnahme der Lorca-Kritik den Bereich des Mythischen als wesentliche Komponente im Werk des Dichters an, freilich nur, um diese Feststellung zum Ausgangspunkt eines negativen Werturteils gegen den »Zivilisationsflüchtling« zu machen, wobei es darum geht, »eine von gängiger Lorca-Interpretation nicht genügend hervorgehobene, zutiefst anti-moderne, d. h. (...) eine zivilisationsfeindliche Grundhaltung als wesentlichen Zug im Schaffen Lorcas zu konstatieren.«²²⁸

Die Bedeutung des Mythischen als Kategorie der Interpretation für Lorcas Werk scheint also festzustehen und bedürfte wohl lediglich der Erwähnung, nicht der Analyse im Rahmen dieser Untersuchung. Wenn ich mich dennoch kurz mit einigen Texten Lorcas auseinandersetzen will, so deshalb, weil Lorcas Werk in der Kritik stets in zwei Blöcke geteilt wird, die einander unvereinbar gegenüberzustehen scheinen (und die auch die Kritiker in zwei Gruppen scheiden): auf der einen Seite – von den mit der Kategorie des Mythischen operierenden Interpreten bevorzugt – die im weitesten Sinne regionalistischen Werke, vom *Poema de Cante jondo* bis zu den bäuerlichen Dramen; auf der anderen Seite die meist als surrealistisch bezeichneten dunklen Gedichte des *Poeta en Nue-*

va York und die unbekannteren Experimentaldramen wie *Así que pasen cinco años* oder *El público*. Während Liebhaber des *Poeta en Nueva York* gewöhnlich den *Romancero gitano* als archaisierende oder folkloristische Geschmacklosigkeit abtun,²²⁹ gilt den Freunden der »Zigeuner-Dichtung« wie Roy Campbell und anderen²³⁰ wiederum der *Poeta en Nueva York* als Entgleisung. Auch Gustavo Correa sieht diese Sammlung lediglich als Kontrapunkt, als »antimythische Phase« im ansonsten ganz unter dem Zeichen des Mythos stehenden Werk Loras; sie diene lediglich dazu, die Umriss des Mythos im restlichen Werk deutlicher hervortreten zu lassen.²³¹ Nach meinen Überlegungen zur französischen Literatur dürfte jedoch klar geworden sein, daß die anscheinend so disparaten Teile der Produktion Loras wenigstens bezüglich der Figur der Suche nach einem verlorenen (mythischen) Paradies einen gemeinsamen Nenner haben: Surrealismus und Regionalismus stimmen eben in der Zivilisationskritik und der Forderung nach einer anderen Denkform überein; allerdings ist der Ort dieses anderen Denkens nicht derselbe.

Die Frage nach der prinzipiellen Bedeutung des Mythischen als Kategorie der Interpretation für Loras Werk ist also bereits beantwortet. Im folgenden soll nun an wenigen ausgewählten Texten gezeigt werden, wie sich das Thema der Suche nach einem Paradies mythischen Bewußtseins in den verschiedenen Phasen bzw. »Schreibweisen« dieses Autors ausdrückt und damit gleichzeitig eine Verbindung zwischen den beiden Teilen seines Werks herstellt.

Der Zigeuner-Mythos des frühen Lorca (*Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*) ist wohl immer noch die bekannteste dieser »Schreibweisen«.²³² Der Zigeuner tritt auch in den Werken des provençalischen Regionalismus auf; bei Giono wird er freilich nur von außen betrachtet und ist von der Aura des Mysteriums und des Bösen umgeben. Bei Lorca – darüber gibt es wohl trotz divergierendster Interpretationen keinen Zweifel – wird der Zigeuner dagegen vor allem als idealisierter Repräsentant einer radikalen, beinahe anarchischen Freiheitssehnsucht eingeführt. Seine Welt ist zwar von einer oft tragischen »violencia« gezeichnet,²³³ aber dennoch läßt der Zigeuner als eine Art mythisierte Künstlerfigur²³⁴ mit anarchischem Freiheitsdrang zur Identifizierung ein, da er so als positives Gegenbild zu den starren Formen und Zwängen der kleinbürgerlichen Gesellschaft Andalusiens erscheint, deren Ordnung von der Guardia Civil garantiert wird. Die letztgenannte Polarität läßt sich idealtypisch an einem kleinen Dialogstückchen zeigen, das Lorca dem *Poema del cante jondo* angefügt hat: der *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*. Diese Szene im Hauptquartier der Guardia Civil wird mit einer grotesk-infantilen Litanei der Selbstdarstellung des Teniente Coronel eingeleitet, die zu beweisen scheint, daß die mythisierten Kultobjekte des beginnenden 20. Jahrhunderts sich nicht wesentlich von denen primitiver

Gesellschaften unterscheiden. In einer rituellen Ichsetzung, die vom Wiederholungszwang bis zur synkopisierten Lächerlichkeit des »Yo soy el teniente. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil« gesteigert wird, läßt der Oberstleutnant, sekundiert von seinem Unteroffizier, die Fetische Revue passieren, die sein Selbstgefühl konstituieren: seine Abzeichen und Orden (»ich habe drei Sterne und zwanzig Kreuze«) sowie seine soziale Stellung, versinnbildlicht in den Rangabzeichen des »Kardinal-Erzbischofs mit seinen vierundzwanzig violetten Quasten«, der ihm die Hand gedrückt hat (OC I 225²³⁵). Diese Aufzählung wird unterbrochen durch das Lied eines vorüberziehenden Zigeuners, das durch das Fenster hereindringt. Der Teniente Coronel läßt ihn sich vorführen, und nun beginnt folgendes Verhör (OC I, 226 f.):

»TENIENTE CORONEL:	¿Tú quién eres?	Wer bist du?
GITANO:	Un gitano.	Ein Zigeuner.
TENIENTE CORONEL:	¿Y qué es un gitano?	Und was ist ein Zigeuner?
GITANO:	Cualquier cosa.	Irgendwas.
TENIENTE CORONEL:	¿Cómo te llamas?	Wie heißt du?
GITANO:	Eso.	Gradeso.
TENIENTE CORONEL:	¿Qué dices?	Was sagst du?
GITANO:	Gitano.«	Zigeuner.

- Der Gitano sprengt also sofort das ritualisierte Denkschema des Teniente Coronel, in dem die Fetische längst jeden Aussagewert verloren haben: Er definiert sich nicht durch einen bestimmten Rang, einen Namen oder die äußeren Zeichen einer sozialen Stellung. Seine Ichsetzung findet gerade nicht durch Unterscheidung, sondern im Gegenteil durch sein Aufgehen in der kollektiven Identität seines Volkes statt, das sich darin äußert, daß er sich selbst nur Gitano nennt.²³⁶ Diese mythische Erhöhung des gefangenen Zigeuners zum Kollektivwesen wird in der Folge des Verhörs noch deutlicher:

»TENIENTE CORONEL:	¿Dónde estabas?	Wo warst du?
GITANO:	En el puente de los ríos.	Auf der Brücke der Flüsse.
TENIENTE CORONEL:	Pero ¿de qué ríos?	Aber welcher Flüsse?
GITANO:	De todos los ríos.«	Aller Flüsse.

Damit wird der Zigeuner dem Oberstleutnant endgültig suspekt: er scheint gegen seine toten und ängstlich beschworenen Zeichen mythisierter Macht die Teilhabe an einem lebendigen Mythos setzen zu können. Das wird endgültig bei der nächsten Antwort klar, mit der eine Reihe von dissonanten Bildkombinationen eingeleitet wird:²³⁷

»TENIENTE CORONEL:	¿Y qué hacías allí?	Und was hast du dort gemacht?
GITANO:	Una torre de canela.«	Einen Zimtturm.

Tatsächlich kann der Teniente Coronel, von dieser nicht in sein Begriffssystem passenden Antwort erschüttert, das Verhör nicht fortsetzen; er ruft den Unteroffizier, um durch die Gegenwart seines Untergebenen seine Selbstsicherheit zurückzugewinnen und sich der Gültigkeit seiner Weltsicht zu vergewissern. Aber dafür ist es zu spät, denn nun nimmt der Gitano das Gespräch selbst in die Hand: Ohne weitere Fragen abzuwarten, beginnt er, unterbrochen von den Schmerzenslauten des Guardia-Civil-Kommandanten, dessen Rangfetischen Bilder einer mythischen Freiheit entgegenzustellen (die sich hier auch als Freiheit des Dichters deuten ließe):

»GITANO:	Ich habe Flügel zum Fliegen erfunden, und ich fliege. Schwefel und Rose auf meinen Lippen. (He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios.)
TENIENTE CORONEL:	Ay!
GITANO:	Obwohl ich keine Flügel brauche, denn ich fliege ohne sie. Wolken und Ringe in meinem Blut. (Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.)
TENIENTE CORONEL:	Ayy!
GITANO:	Im Jänner trage ich Orangenblüten. (En enero tengo azahar.)
TENIENTE CORONEL:	(windet sich) Ayyyyyy!
GITANO:	Und Orangen im Schnee. (Y naranjas en la nieve.)
TENIENTE CORONEL:	Ayyyyyy!, pun, pin, pam. (Fällt tot zu Boden) (El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana. – Die Seele aus Tabak und Milchkaffee des Oberstleutnants der Guardia Civil fliegt durch das Fenster hinaus.)« (OC I, 228)

Allein die bildhafte Darstellung dieser mythischen Freiheit des Zigeuners genügt also, um die Seele »aus Tabak und Milchkaffee«, d. h. also aus den kleinen Genüssen des bürgerlichen Lebens, aus dem Körper des Befehlshabers der Guardia Civil zu treiben. Der Gitano gewinnt somit mühelos den allegorischen Zweikampf, wenngleich er anschließend von den Untergebenen des Gestorbenen an einen Pfahl gebunden und ausgepeitscht wird, was Lorca in der nun folgenden »Canción del gitano apaleado« unter Verwendung von Motiven aus der Passion Christi darstellt.²³⁸ Sicher ist diese kleine Szene kein Meisterwerk, obwohl Lorca selbst ihren Stellenwert innerhalb seines Werkes überaus hoch angesetzt hat;²³⁹ sowohl die Auseinandersetzung zwischen den Zigeunern und der Guardia Civil als auch die Bilderwelt der Zigeuner selbst sind in anderen Gedichten des *Poema de cante jondo* und des *Romancero gitano* poetisch gelungener dargestellt. Aber der farcenhafte Dialog läßt den Gegensatz,

der der »Zigeunerdichtung« Lorcás zugrunde liegt, in seltener Deutlichkeit erscheinen, weil hier typische »Zigeunerattribute« aus den anderen Gedichten des *Poema de cante jondo* und des *Romancero gitano* wie Erotik, Machismo oder Gewalttätigkeit zurücktreten, und die Auseinandersetzung sich auf die Konfrontation zwischen erstarrtem kleinbürgerlichen Fetischismus und einer mythisierten Zigeunergestalt reduziert, die zugleich eine Verkörperung der *Bon-Sauvage*-Figur ganz im Sinne unserer Suche nach einem verlorenen Paradies darstellt. Gerade unter diesem Gesichtspunkt betrachtet auch Juan López Morillas in seiner Analyse des *Romancero gitano* aus dem Jahr 1950 (also noch weit vor Correa) den Zigeuner: Zunächst vergleicht er ihn mit einem »enfant de la nature« in der Art der Tahitianer, das für Lorca wie Gauguin eine obsessive Faszination bedeute; anders als Gauguin stelle Lorca aber diesen Paradiesbewohner in ständigem Konflikt mit einer ihm fremden Realität auch als »enfant contrarié« dar, was auf der einfachen Tatsache beruhe, daß Lorcás Zigeuner keine Nomaden mehr sind, sondern sich in der Stadt angesiedelt und damit einen Teil ihrer Freiheit preisgegeben haben. Dadurch seien sie nun der zerstörenden Gewalt der ihnen unverständlichen technisch-rationalen Zivilisation ausgeliefert:

»Als einfacher und argloser Charakter sieht sich der primitive Mensch von einer komplizierten und enthumanisierten Maschinerie zermalmt, die er weder herstellt hat noch begreift. Er kennt von ihr nicht mehr als ihre kalte und metallische Effizienz, wenn es darum geht, das zu zerstören, was ihm am meisten bedeutet: seine Freiheit.«²⁴⁰

Es ist interessant, daß López Morillas hier beinahe dieselbe Idee zur Charakterisierung der Zigeuner verwendet wie Lorca selbst anlässlich einer öffentlichen Lesung von Gedichten des *Poeta en Nueva York* zur Charakterisierung der amerikanischen Neger in dieser stets als »surrealistisch« bezeichneten Sammlung:

»Ich wollte das Epos der schwarzen Rasse in Nordamerika schreiben und den Schmerz hervorheben, den die Neger darüber empfinden, daß sie Neger sind, in einer feindlichen Welt; Sklaven aller Erfindungen des weißen Mannes und all seiner Maschinen, mit der ständigen Panik, sie könnten eines Tages vergessen, den Gasofen anzuzünden, das Automobil zu lenken, sich den gestärkten Kragen zuzuknöpfen, oder sie könnten sich eine Gabel ins Auge stoßen. Denn die Erfindungen sind nicht die Ihrigen . . .«²⁴¹

Und in diesem Zusammenhang läßt Lorca – nicht ohne leise antisemitische Untertöne – auch keinen Zweifel darüber, daß seine Sympathien auf der Seite der »verhinderten Paradiesbewohner« liegen, und fordert zugleich – Fanonsche Positionen vorwegnehmend²⁴² – die Neger auf, Neger zu bleiben und sich nicht zu assimilieren:

»Ich protestierte angesichts all dieses dem Paradies geraubten Fleisches, das von Juden mit eisigen Nasen und ausgedörrten Seelen gegängelt wurde, und ich protestierte gegen das allertraurigste: dagegen, daß die Neger keine Neger sein wollen, daß sie Pomaden erfinden, um die wunderbaren Haarlocken zu entfernen, und Puder, die ihre Gesichter grau machen, und Tränke, die ihre Taille dicker machen und das saftige Kaki der Lippen austrocknen.«²⁴³

Zwar hat Lorca zu den Zigeunern seiner andalusischen Heimat ein weit-aus direkteres Verhältnis²⁴⁴ als zu den Negern Harlems, die mehr durch die ästhetische Brille des »paradiessehnsüchtigen« Europäers gesehen werden; aber auch die Helden der »gitanistischen« Gedichte sind als bewußte ästhetische Schöpfungen zu werten, wie Lorca in seinem Kampf gegen den ihm angehängten Ruf des »Naturkind-Dichters« immer wieder betont, so etwa in einem Brief von 1927 an Jorge Guillén:

»Mein *Mythos* des Zigeunertums geht mir allmählich ein wenig auf die Nerven. (...) Die Zigeuner sind ein Thema, mehr nicht. Ich könnte genauso gut der Dichter der Nähadeln oder der Wasserbaulandschaften sein. Außerdem gibt dieser »gitanismo« mir einen Unterton der Unbildung, der fehlenden Kultur, des *wilden Dichters*, der ich – wie du sehr gut weißt – nicht bin.«²⁴⁵

Dem widerspricht auch nicht, daß Lorca den *Romancero gitano* anlässlich einer öffentlichen Lesung als ein »libro anti-folklórico, anti-flamenco« bezeichnet (OC I, 1114). Der Gegensatz zu Folklore ist hier wohl nicht ein naturalistischer Wirklichkeitsbegriff, sondern einfach eine originelle ästhetische Verarbeitung anstelle der Kommerzialisierung des Flamenco. Diese ästhetische Verarbeitung »dramatisiert« nicht nur, wie López Morillas meint, »den Konflikt zwischen primitivem Mythos und moderner Idee«²⁴⁶, sie versucht zwischen der Welt des Mythos und dem modernen Alltag auch zu vermitteln, wie Lorca selbst programmatisch erklärt, wenn er *La casada infiel*, *Preciosa y el aire*, und an anderer Stelle auch *Romance de la luna luna* als selbstgeschaffene Mythen²⁴⁷ definiert und sagt: »In diesem Teil des *Romancero* versuche ich das *Zigeunerisch-mythologische* mit dem ausschließlich Gewöhnlichen der heutigen Zeit harmonisch zu verbinden, und das Ergebnis ist ungewöhnlich, aber, wie ich glaube, von einer neuartigen Schönheit.«²⁴⁸ Ganz ähnlich ist in der Präsentation des *Romancero gitano* bei der Lesung von 1926 von einer Mischung aus Mythos und Realismus die Rede, die beinahe den »Realismo mágico«-Begriff der Lateinamerikaner vorwegnimmt:²⁴⁹ »Von den ersten Versen an bemerkt man, daß der Mythos mit dem Element vermischt ist, das wir realistisch nennen könnten, obwohl es das nicht ist, denn im Kontakt mit der Ebene der Magie wird es noch rätselhafter und unentzifferbarer ...«²⁵⁰

Gustavo Correa ist also sicherlich beizupflichten, wenn er die Eigenart

des *Romancero gitano* gerade in der Verbindung einer anekdotischen Grundlage aus dem Alltagsleben mit einem kosmischen Geschehen sieht, wie das ja für die meisten mythischen Erzählungen typisch ist.²⁵¹ Es geht im Bereich der Romanzensammlung mehr um den Mythos als Erzählung, wie es sich ja auch schon aus dem Erzählcharakter der gewählten Form ergibt. Die mythische Weltsicht der Zigeuner offenbart sich dabei nur indirekt: in der Verbindung zwischen menschlicher und kosmischer Realität, in den zahlreichen Übergängen von dem dichterischen Instrument der Metapher zu der dem Bereich des Mythischen zuzuordnenden Metamorphose. Wenn solche kleinen Kunstmythen zustande kommen (wie etwa im Fall von *Preciosa y el aire*), tritt die thematische Darstellung eines anderen Bewußtseins zurück. Als Gegenbild zur Zivilisation wird das mythische Denken der Zigeuner dagegen in der bekannten Romanze von der Guardia Civil aufgebaut, in der diese Polizeitruppe zunächst aus der Sicht der Zigeuner enthumanisiert wird (»Sie haben . . . Schädel aus Blei« und »die Seele aus Lackleder« heißt es da), um ihr dann die wieder durch »Zimttürme« gekennzeichnete Stadt der Zigeuner gegenüberzustellen, die einer blutigen Plünderung zum Opfer fällt. Die Greuelbilder dieser Plünderung werden in schon präsurrealistischer Weise ästhetisiert (etwa die abgeschnittenen Brüste der Rosa de los Camborios, die in der Romanze *Martirio de Santa Olalla* wiederkehren und demselben Bildfeld der Grausamkeit entstammen wie Dalís und Buñuels Versuche dieser Jahre). Auch hier findet sich wieder ein Hinweis darauf, daß man die Welt der Zigeuner mit jener der Kunst gleichzusetzen hätte: denn auf den Scheiterhaufen der Guardia Civil verbrennen nicht einfach Zigeunermädchen, sondern eine Allegorie der Phantasie (»jung und nackt verbrennt die Phantasie«). Der Zigeuner steht hier also auch für den Dichter, und damit zugleich für ein bestimmtes Lebens- und Schaffensprinzip ohne jede regionale Fixierung im Sinne des ursprünglichen Regionalismus, auch wenn Lorca da und dort den andalusischen Charakter seines Frühwerks betont²⁵² und sogar eine Partnerschaft zwischen Andalusien und Katalonien zur künstlerischen Erneuerung Spaniens anstrebt.²⁵³

Dieses Lebens- und Schaffensprinzip ist der durch rationale oder scheinrationale Zwangsordnungen geregelten Gesellschaft diametral entgegengesetzt. Es verwundert daher nicht, daß sich in Lorcas Werk auch der schon bei den Surrealisten auftretende Kult des Kindes findet: »Weit entfernt von uns, besitzt das Kind noch unversehrt den kreativen Glauben und hat noch nicht den Keim der zerstörerischen Vernunft in sich« heißt es in dem Vortrag über *Die Wiegenlieder* (OC I, 1083). Dieser Glaube an eine Realität des Wunderbaren wird in demselben Vortrag ausdrücklich auch dem Dichter und dem »tonto puro«, also dem reinen Tor oder dem weisen Narren, zugeschrieben, wenn García Lorca seine Behauptung, er habe einmal eine wirkliche Fee gesehen, mit den Worten

kommentiert: »Ich spreche nicht humoristisch oder ironisch; ich spreche mit dem fest verwurzelten Glauben, den nur der Dichter, das Kind und der reine Tor besitzen« (OC I, 1078). Es ist somit offensichtlich, daß Loras vordergründig regionalistisch motiviertes Interesse für den Zigeuner nicht nur einer sozialen Parteinahme für die Unterdrückten, sondern auch einer Suche nach einem *anderen* Denken entspringt, das er programmatisch der Dichtung zuordnet, und das in eine mythisch anmutende Urzeit führen soll. So heißt es schon in dem *Cante jondo*-Vortrag von 1922: »Die Zigeuner-Sigüiriya hatte in mir (dem unheilbaren Lyriker) einen Weg ohne Ende, einen Weg ohne Kreuzungen evoziert, der an der *sprudelnden Quelle der »Kind«-Poesie* endete, den Weg, auf dem der erste Vogel starb und der erste Pfeil an Rost zugrunde ging.«²⁵⁴ Wenig später faßt er dieses im *Cante jondo* lokalisierte Weltverständnis als »pantheistisch« auf, erklärt es aber durch eine Belebung und Anthropomorphisierung der Dinge, die tatsächlich eher animistische Züge zu tragen scheint: »Alle Gedichte des cante jondo sind von einem großartigen Pantheismus. (. . .) Alle äußeren Gegenstände nehmen eine so scharfumrissene Persönlichkeit und Form an, daß sie aktiv in das lyrische Geschehen eingreifen.«²⁵⁵

In dem Vortrag *Imaginación, inspiración, evasión* von 1928 zeigt sich dann die Verknüpfung des Zigeuner- und Kinder-Mythos des Frühwerks mit einer wenigstens teilweise an surrealistische Ansätze erinnernden Theorie: In diesem Zusammenhang wird »imaginación« ein wenig abgewertet und der Stufe der »lógica humana« zugeordnet, auf die in einer zweiten, höheren Stufe die »lógica poética« der »inspiración« folgt; den Übergang bezeichnet Lorca interessanterweise auch mit dem Gegensatzpaar »análisis – fe«. Und in der folgenden Passage wird die Bezugnahme auf das Kind-Erleben noch deutlicher: »Man muß mit Kinderaugen schauen und den Mond verlangen. Man muß den Mond verlangen und daran glauben, daß man ihn uns in die Hand drücken könnte.«²⁵⁶ Und wenn schon die Kinderperspektive an sich eine Parallele zur surrealistischen Theorie darstellt, so wird diese Parallele bei der Einführung des dritten Titelbegriffs (»evasión«) noch deutlicher:

»Es handelt sich um eine andere Realität, um einen Sprung in Welten mit jungfräulichen Emotionen, darum, die Gedichte mit einem planetarischen Fühlen zu färben. »Evasion« aus der Wirklichkeit durch den Weg des Traums, den Weg des Unbewußten, durch den Weg, den uns ein ungewohntes Faktum vorschreibt, das uns die Inspiration schenkt.«²⁵⁷

Zwar versucht Lorca noch im selben Vortrag, sich vom Surrealismus im Sinne einer schwer verständlichen Latinität (die offensichtlich die Franzosen nicht umfaßt) abzugrenzen:

»Diese poetische Evasion läßt sich auf vielerlei Art bewerkstelligen. Der Surrealismus verwendet den Traum und dessen Logik zur Flucht. (...) Aber diese Evasion durch Traum und Unbewußtes ist, wenngleich sehr rein, so doch sehr wenig durchsichtig. Wir Lateiner wollen Profile und ein sichtbares Rätsel. Form und Sinnlichkeiten.«²⁵⁸

Und ebenso bezeichnet er in einem Brief an Sebastián Gasch aus demselben Jahr (OC II, 1298) die Kompositionsweise der beiden am stärksten mit surrealistischen Techniken arbeitenden Skizzen *Nadadora sumergida* und *Suicidio en Alejandría* als »espiritualista«, weil sie zwar der Kontrolle der normalen Logik entzogen, aber dafür einer »tremenda lógica poética« unterworfen und von der »conciencia más clara« erhellt sei. Sieht man – auch im Lichte unserer voranstehenden Betrachtungen – wie gering die Rolle der *écriture automatique* im Surrealismus tatsächlich gewesen ist, welche Bedeutung dagegen einerseits ein ästhetischer Neuansatz, getragen von der Suche nach anderen Denkformen, und andererseits gewisse immer wiederkehrende Bilder und Bildkomplexe für die künstlerische Praxis der Surrealisten erlangt haben, so kann man wohl der Einstufung eines Teils des Lorcaschen Werks (der eben in den Jahren 1927–1932 entstanden sein dürfte) als surrealistisch nicht ernsthaft entgegenreten.²⁵⁹ Die Untersuchung der seltenen theoretischen Aussagen Lorca zeigt nun, daß die frühen Gedichte des *Poema de Cante jondo* und des *Romancero gitano* Ausdruck derselben Suche des Dichters nach einem *anderen*, ursprünglichen (im Zigeuner und im Kind verkörperten) Denken sind wie die Werke der surrealistischen Phase, die sich ja auch schon lange zuvor in den Bildern einiger Romanzen (wie der *Guardia Civil*-Romanze und dem *Martirio de Santa Olalla*) angekündigt hatte. Angesichts dieser Bilder einer ästhetisch genossenen Zerstörung und Grausamkeit bleibt es unklar, warum Correa im *Romancero gitano* noch eine vollkommene Harmonie des mythisch gesehenen Zigeuners mit seiner Umwelt annimmt (»el hombre se halla en un mundo de rotunda afirmación«) und diese und andere frühere Dichtungen dann der feindlichen Welt des *Poeta en Nueva York* gegenüberstellt. Ganz sicher sind die Bilder der letzteren Sammlung wesentlich dissonanter geworden und lassen sich wohl nicht mehr mit archetypischer Symboldeutung, sondern bestenfalls durch einen Vergleich mit den dominanten Bildern der surrealistischen Ästhetik erklären. Aber die Grundstruktur der Auseinandersetzung zwischen einer Gruppe von »Primitiven«, die noch mit dem Paradies des mythischen Denkens verbunden sind, aber in der feindlichen Welt der technisch-rationalen Zivilisation unterdrückt und sich selbst entfremdet werden, und den Mächten ebendieser Zivilisation ist unverändert. Die Kämpfe sind nur ungleich subtiler geworden. Gekämpft wird nicht mehr mit Pistolen (der Guardia Civil) gegen Messer (der Zigeuner);

die übermächtige Zivilisation hat vielmehr alle Lebensbereiche ergriffen und braucht gar keine sichtbare Gewalt mehr anzuwenden, um die Neger, die nun die Stelle des »Bon Sauvage« ausfüllen, zu domestizieren und ihnen damit die spontane, künstlerische Schöpfungskraft zu nehmen. Demgegenüber empfiehlt ihnen Lorca in *Al Rey de Harlem* ausdrücklich einen »Retour aux origines«, d. h. eine Rückbesinnung auf ihr »naturvölkisches« Bewußtsein vor der Versklavung, und die gewaltsame Beseitigung der weißen Zivilisation:

»Es ist notwendig, den blonden Schnapsverkäufer zu töten,
und alle Freunde von Apfel und Sand,
es ist nötig, mit geschlossenen Fäusten
auf die kleinen Jüdinnen einzuschlagen, die voll von Pusteln zittern,
damit der König von Harlem mit seiner Menge singe,
damit die Krokodile in langen Reihen
unter dem Asbest des Mondes schlafen,
und damit niemand an der unendlichen Schönheit zweifeln möge
der Federwische, der Reibeisen, der Kupfertöpfe und Kasserolen
aus den Küchen.«²⁶⁰

Dem nie assimilierten Zigeuner Andalusiens ähnlich, hat auch der Neger Harlems die Rolle des »Bon Sauvage« zu übernehmen, dessen »Natur-Nähe« (OC II, 938) von einer technisch-rationalen Zivilisation unterdrückt wird, die es zu überwinden gilt, um den Weg zurück in den Busch zu finden, in dem die Krokodile im Mondschein aufgereiht schlafen; zugleich aber auch, um eine neue Ästhetik durchzusetzen, die in der poetischen Betrachtung von Gebrauchsgegenständen des Alltags (die die Neger Loras Kommentar zufolge ja gar nicht richtig benutzen können und damit von vornherein des Nützlichkeitscharakters entkleiden) an surrealistische Praktiken erinnert. Der Neger übernimmt in *Poeta en Nueva York* außerdem die Rolle des Mittlers zwischen Mensch und Natur: er könnte die abgebrochene Verbindung zur »anderen Hälfte« der Schöpfung wiederherstellen, deren Mißachtung Lorca in dem Gedicht *New York. Oficina y denuncia* anklagt, und deren Sieg über die feindliche Zivilisation immer wieder heraufbeschworen wird, sei es nun in dem eher zarten Symbol, mit dem die *Oda a Walt Whitman* ausklingt (»ein schwarzes Kind soll den Weißen des Goldes / das Kommen des Reiches der Ähre ankündigen«), oder in der bisweilen an Gionos Baumheer vor Paris erinnernden Invasion von New York im Gefolge des rituellen Totentanzes einer afrikanischen Stammesmaske:

»Bald schon werden die Kobras auf den letzten Stockwerken pfeifen,
bald schon die Brennesseln Höfe und Terrassen erschüttern,
bald schon wird die Börse eine Moospyramide sein,

bald schon werden Lianen auf die Gewehre folgen
all das sehr bald, sehr bald, sehr bald.
Ay, Wall Street!

Die Maske. Seht dort, die Maske!
Wie sie Waldgift ausspeit
in der unvollkommenen Beklemmung von New York!«²⁶¹

Ohne die Unterschiede in der poetischen Qualität zwischen Gionos Pamphlet und Lorcas Dichtung schmälern zu wollen, zeigt sich also auch in einigen Gedichten des *Poeta en Nueva York* eine Kombination von im Ursprung regionalistischer Naturideologie und surrealistischen Elementen, die die Verbindung zu Lorcas früherem Schaffen um so deutlicher erscheinen läßt.

In Lorcas Theater begegnen wir einer im Grunde sehr ähnlichen Verbindung von regionalistischen und surrealistischen Momenten. Doch fehlt hier im einen wie im anderen Fall die positive Identifikationsfigur. Die für die Lyrik festgestellte Zweiteilung des Werks in der Rezeption durch Kritik und Publikum ist bei den Bühnenstücken noch ausgeprägter. Und auch hier beruht Lorcas Bekanntheit in erster Linie – wenn nicht gar ausschließlich – auf den »regionalistischen« Werken, insbesondere auf den im bäuerlichen Milieu spielenden Tragödien *Bodas de sangre*, *Yerma* und *La casa de Bernarda Alba*. Die Figuren dieser Stücke sind – wenngleich der Grundentwurf der Handlung teilweise auf realen Begebenheiten beruht – ebenso wenig wirkliche Bauern, wie die Gitanos des *Romancero* reale Zigeuner. Sie sind aber auch nicht positiv mythisierte Vertreter eines ursprünglich-paradiesischen Denkens. Vielmehr stecken sie, wie der Teniente Coronel der Guardia Civil, in dem Korsett der Zwänge einer Gesellschaft mit archaischen Strukturen, die aber die Unschuld und Freiheit des »Naturvolks« verloren hat. Nicht verlorengegangen ist allerdings der anarchische Freiheitsimpuls, der in erster Linie im erotischen Bereich zu einer Überschreitung der Zwangsnormen im Namen eines »Naturrechtes« (auf Liebe wie in *Bodas de sangre* oder *Bernarda Alba*, auf Mutterschaft in *Yerma*) führt. Daß der Bereich, den ich hier als »anarchischen Freiheitsimpuls« gekennzeichnet habe, Motive mythisch-magischen Denkens enthält, läßt sich am deutlichsten an der Tragödie *Yerma* darstellen. Die Protagonistin ist dort ausdrücklich als Vertreterin einer konformistischen Moral gezeichnet. So ist ihr selbstverständlich der Begriff der Liebesehe fremd: »Mit meinem Mann ist das etwas anderes. Mein Vater hat ihn mir gegeben, und ich habe ihn angenommen. Mit Freude. Das ist die reine Wahrheit.«²⁶²

Die eheliche Sexualität wird streng nach den Forderungen katholischer Moraltheologie ausschließlich im Hinblick auf die Zeugung von Nach-

kommen und ohne Lustgefühl erlebt: »... ich bin sicher, daß mein Sohn die Dinge, an die ich denke, verwirklichen wird. Um seinetwillen habe ich mich meinem Mann hingegeben, und ich gebe mich ihm weiter hin, um zu sehen, ob er kommt, aber niemals, um mich zu vergnügen.«²⁶³ Trotz dieser theoretischen Bejahung der Fortpflanzung als Ehezweck bleiben Yerma Kinder versagt. Ihre nur als *1. Alte* bezeichnete Gegenspielerin, die im Kontrast zu Yerma Fruchtbarkeit und Lebensfreude repräsentiert (»Ich habe zwei Männer gehabt und vierzehn Kinder, fünf sind gestorben, und trotzdem bin ich nicht traurig und möchte noch viel länger leben«), weist sie schon im ersten Akt darauf hin, daß es die Unterdrückung der Lust sein könnte, die für Yermas Unfruchtbarkeit verantwortlich ist: »Vielleicht hast du deshalb nicht zur Zeit geboren. Die Männer müssen gefallen, Mädchen. Sie müssen uns die Zöpfe aufflechten und uns Wasser aus ihrem eigenen Mund zu trinken geben.«²⁶⁴

Yerma zieht sich demgegenüber auf ein »honra«-Konzept zurück, das sie bis zum Schluß aufrechterhält, und das ihr jedes Lustgefühl mit dem eigenen Mann, noch mehr aber jede Möglichkeit des Seitensprungs verbietet. Die Versuchung, dem kinderlosen Zustand durch eine außereheliche Beziehung ein Ende zu machen, tritt zweimal an sie heran: einmal durch den Hirten Víctor (der am ehesten an die mythisierten »Gitanos« erinnert), den einzigen Mann, dem gegenüber Yerma einmal (beim Tanz) eine erotische Faszination verspürt hat; das andere Mal durch dieselbe Alte, die sich schon beim ersten Gespräch als Nicht-Christin zu erkennen gegeben hat, als sie auf Yermas Floskel »Gott schütze mich!« antwortet: »Gott? Nein. Mir hat Gott nie gefallen. Wann werdet ihr endlich merken, daß es ihn nicht gibt? Es sind die Männer, die einen schützen müssen.«²⁶⁵

Aber auf diese Gottesleugnung folgt eine Rehabilitierung des göttlichen Prinzips, das diesmal freilich als Beschützer einer (wohl heidnischen) Lebensfreude vorgestellt wird: »Obwohl es Gott geben müßte, wäre er auch nur winzig, damit er Blitze gegen die Männer mit faulem Samen schleudern könnte, die die Fröhlichkeit der Felder in einen Sumpf verwandeln.«²⁶⁶ Die im ersten Akt nur sehr verhüllt ausgesprochene Aufforderung, die Zwänge christlicher Moral und der darauf basierenden »honra« abzuschütteln (»De todos modos, debías ser menos inocente«), wird im letzten Akt schließlich zur offenen Einladung an Yerma, sie solle ihren Mann verlassen, der kein »hombre de casta« sei, und statt dessen den Sohn der Alten heiraten. Besondere Bedeutung kommt dieser Szene in unserem Zusammenhang deshalb zu, weil die erwähnte Unterredung im Rahmen einer von heidnisch-mythischen Bräuchen durchsetzten Wallfahrt (»romería«) und unmittelbar nach dem Fruchtbarkeitstanz zweier Masken erfolgt, die das männliche und das weibliche Prinzip verkörpern und in Kostüm, Gebärde und Sprache unverhüllt die Aufforde-

rung in Szene setzen, der Heilung durch den Heiligen, dem die Wallfahrt gilt, mit sehr irdischen Mitteln nachzuhelfen (sprich: durch einen Seitensprung mit einem der vielen jungen Männer, die sich eben zu diesem Zweck auch an der Wallfahrt der Unfruchtbaren beteiligt haben). Das alles könnte grotesk-satirisch im Sinne der Valle Inclánschen *esperpentos* sein. Aber Lorca schließt in der Regieanweisung ausdrücklich den grotesken Charakter sogar des Maskentanzes aus. Während also eine satirische Betrachtung des Ehebruchmotivs unterbleibt, führt Yermas Weg, der sie auch die zweite Verführung im Namen der »honra« rundweg ablehnen läßt, in die Katastrophe, das heißt zu Sterilität und Tod: sie erdrosselt ihren Mann Juan und kommentiert das mit den Schlußworten des Stücks: »... ich habe mein Kind getötet, ich selbst habe mein Kind getötet!«

In *Yerma* ist somit der Gegensatz zu dem Bild heidnisch-mythischer Freiheit so deutlich wie sonst nie in einer christlichen Ethik lokalisiert. Lorcas äußerst komplexe Auseinandersetzung mit dem Christentum²⁶⁷ nähert sich hier Nietzsches (und u. a. auch Pirandellos²⁶⁸) Kritik an dessen Lebensfeindlichkeit, der eine im Fruchtbarkeitstanz der Masken »Macho« und »Hembra« sowie in der »vieja alegre« symbolisierte fast dionysische Lebensfreude entgegengestellt wird.²⁶⁹ Es ist unübersehbar, daß auch hier – ebenso wie in *Bodas de sangre*²⁷⁰ – Freiheit mit dem Bereich des Mythischen assoziiert wird, auch wenn keine so eindeutige Personifizierung in einem *Bon Sauvage* stattfindet wie in manchen Gedichten der »gitanistischen« Periode. Die Frage ist nun, ob sich – wie in der Lyrik – Kompositionselemente der regionalistischen Werke auch in den Theaterstücken des »surrealistischen« Repertoires nachweisen lassen, die traditionell von Kritik und Dramaturgen noch wesentlich stärker vernachlässigt worden sind als die Lyrik ähnlicher Tendenz. Dies mag immerhin auch auf die sehr unsichere Textgrundlage²⁷¹ zurückzuführen sein, die es noch immer nicht erlaubt, mit letzter Sicherheit einen von Lorca tatsächlich gewollten Wortlaut festzustellen. Auf der anderen Seite muß darauf hingewiesen werden, daß Lorca selbst diese »surrealistischen« Stücke (zu denen wir heute *Así que pasen cinco años*, *El público* und das Fragment *Comedia sin título* zählen) zwar für unaufführbar, aber doch für seine eigentliche Aussageform gehalten hat, der er nur mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack Dramen eines ganz anderen Typs (wie die zuvor erwähnten *Bodas de sangre*, *Yerma* oder *Bernarda Alba*) folgen ließ: »Meine ersten Stücke sind unaufführbar. (...) In diesen unmöglichen Stücken liegt mein wahres Anliegen. Aber um eine Persönlichkeit vorzuweisen und ein Anrecht auf Respekt zu haben, habe ich andere Dinge herausgebracht.«²⁷²

Allerdings ist in diesen »unmöglichen Stücken« die Verbindung zum Mythos nicht so einfach aufzusuchen wie in den »bäuerlichen Dramen«.

Hier kann Lorca naturgemäß nicht einmal mit den mythischen Restbeständen andalusischer Folklore wie Romería, Gesängen oder Ritueltänzen arbeiten. Dennoch entspringt auch das Theater dieser Periode einem ähnlichen Streben nach *anderem*, paradieshaftem Bewußtsein, das sich in surrealistisch anmutende Bilder kleidet; es fehlt dabei jedoch die Identifikationsfigur des *Bon Sauvage*, die der Autor im gleichfalls »surrealistischen« *Poeta en Nueva York* im amerikanischen Neger verkörperte. Dagegen liegt die Nähe dieser Dramen zum Surrealismus vor allem in der Traumatosphäre begründet, die *Así...* und *El público* durchgehend kennzeichnet. Im Rahmen dieser Traumatosphäre kommt es hier nicht so sehr zu einer Darstellung bestehender Formen mythisch-magischen Denkens, als vielmehr zu einer systematischen Torpedierung logischer Denkformen. Das dominante Thema von *Así que pasen cinco años*, von Lorca selbst mit dem Untertitel *Leyenda del tiempo* versehen und in einem Interview von 1933 (OC II, 992) als *misterio*, also als mittelalterliches Mysterienspiel bezeichnet, ist die Zeit, deren Ablauf in dem Drama der linearen Zeitvorstellung des logisch-rationalen Denkens Hohn spricht. Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart fließen ständig ineinander. Das drückt sich etwa in der Aufforderung des »Viejo« im ersten Akt aus, man müsse »sich an morgen erinnern«. Da verwundert es nicht, daß diese Figur auch mit den sprachlichen Tempora Schwierigkeiten hat, und zurückkommt, nicht weil sie ihren Hut vergessen hat, sondern weil sie ihn »vergessen wird«. Der »zweite Freund« dagegen ist stets bestrebt, aus der Zukunft Vergangenheit zu machen: seine Zeit läuft rückwärts ab (wie das später Alejo Carpentier in seiner Novelle *Viaje a la semilla* ausgestaltet hat), und aus seinem ständig wiederholten Lieblingslied könnte man sogar eine (allerdings hier ausschließlich regressive) Paradiesessehnsucht herauslesen:

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.

Quiero morirme siendo amanecer,
quiero morirme siendo
ayer.

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.

Quiero morirme siendo manantial.
Quiero morirme fuera de la mar ...

(OC II, 391)

Ich kehre zurück, um meine Flügel
zu holen,
laßt mich zurückkehren.

Ich möchte als Morgendämmerung
sterben,
ich möchte sterben als
Gestern.

Ich kehre zurück, um meine Flügel
zu holen,
laßt mich zurückkehren.

Ich möchte als Quelle sterben.
Ich möchte außerhalb des Meeres
sterben ...

Aber auch für die nur als »Joven« (Junger Mann) bezeichnete Hauptfigur und damit für den Zuschauer läuft die Zeit nicht logisch linear ab; so erfährt man zu Beginn, daß er fünf Jahre auf seine noch jugendliche Braut warten will, die ihn im zweiten Akt (also offenbar fünf Jahre später) jedoch zurückweist. Tatsächlich aber läßt sich aus einigen Details (wie etwa der sich immer wieder ereignenden Episode mit dem toten Kind und der erschlagenen Katze) sowie aus der immer gleichen Tageszeit (sechs Uhr) schließen, daß der Titel des Stückes eben nicht eingelöst wird, daß hier also keine fünf Jahre vergehen, ja überhaupt keine Zeit abläuft, sondern lediglich ein Hin- und Herschwingen in einem Zeitkontinuum aus »wesentlichen Augenblicken« stattfindet.²⁷³ Es bleibt freilich die Möglichkeit, die gesamte Handlung als Traum zu deuten – eine Variante, die auch das Eingangslied des *Arlequin* zum dritten Akt nahelegen würde:

Harlekin.

Der Traum schwebt über der Zeit dahin
wie ein Segelboot.

Keiner kann Keime aufgehen lassen
im Herzen des Traums.

(. . .)

Der Traum geht über die Zeit hinweg
Untergetaucht bis zu den Haaren.

Das Gestern und das Morgen verzehren
dunkle Blumen der Trauer.²⁷⁴

Da die Vergangenheit nicht klar definiert werden kann, kann auch nicht eindeutig gesagt werden, was tatsächlich geschehen ist; so kann die Stenotypistin im dritten Akt eine Episode aus dem ersten gerade umgekehrt erzählen, und was zunächst als bloßes Wunschdenken erscheint, ist plötzlich wahr: Der junge Mann liebt sie nun tatsächlich. Es ergibt sich daraus eine völlige Verunsicherung logischer Denkstrukturen, während mythisch-magische Elemente unangetastet konstant bleiben. Dazu gehört zum Beispiel das Todesthema, das in verschiedenen magischen Bildern eines gewaltsamen Todes vorgeführt wird, so etwa in der Erzählung des *Arlequin* von einer magischen Tötung durch eine stellvertretende Figur, gerichtet an den jungen Mann:

Harlekin. Der Dichter Vergil verfertigte eine goldene Fliege und alle Fliegen starben, die die Luft von Neapel vergifteten. Da, im Zirkus, gibt es weiches Gold, genug, um eine Statue zu modellieren von derselben Größe wie . . . wie Sie.²⁷⁵

Eine analoge magische Szene bildet den Schluß des Dramas: drei Kartenspieler zwingen den jungen Mann dazu, sein *Herz-As* auszuspielen, und töten ihn dadurch symbolisch. Auch *El público*, auf dessen enge zeitliche und thematische Verbindung zu *Así . . .* Martínez Nadal hingewiesen hat,²⁷⁶ ist beherrscht von einer Traumatmosphäre, auch hier gibt es keinen zeitlichen, ja überhaupt keinen logischen Ablauf der Handlung, auch hier endet das Stück mit dem Tod der Hauptperson, des Schauspieldirektors. Als neues Element tritt aber die Problematisierung des Theaters in bester pirandellianischer Tradition auf. Wie schon in Pirandellos *Jeder auf seine Weise* findet ein Aufstand des Publikums auf der Bühne statt, weil die gewohnte Trennung der eindeutigen Illusionswirklichkeit der Bühne von der ebenso eindeutigen realen Wirklichkeit des Zuschauerraums gestört worden ist. Vor allem aber ist dabei das Identitätsprinzip völlig in Unordnung geraten. Jeder, so scheint es, kann sich ununterbrochen in jedes beliebige Ding verwandeln, ohne daß sich dadurch Wesentliches ändern würde. Dieses Metamorphosenspiel beherrscht etwa das Zweite Bild (*Ruina Romana*) als Standardformel »Si yo me convirtiera en . . .« (Wenn ich mich in . . . verwandelte) und ebenso die Diskussion der Studenten über die Ursache der Revolution des Publikums gerade in einer *Romeo und Julia*-Aufführung:

1. STUDENT. . . Romeo kann ein Vogel sein und Julia ein Stein. Romeo kann ein Salzkorn sein und Julia eine Landkarte. Was geht das das Publikum an?²⁷⁷

Dagegen bleibt auch bei all diesen Verwandlungen die überpersönliche, kosmisch überhöhte Liebeshandlung, die dem mythischen Ritual entspricht, konstant, so daß der zweite Student fragen kann:

2. STUDENT. Aber müssen Romeo und Julia denn unbedingt ein Mann und eine Frau sein, damit die Grabesszene lebendig und herzerreißend ist? 1. STUDENT. Nicht unbedingt. Das war es ja gerade, was der Schauspieldirektor mit Geist und Witz hatte zeigen wollen.²⁷⁸

Es ist klar, daß diese kosmische, individuell austauschbare Liebe auch die Homosexualität erfaßt, deren Behandlung die Kommentatoren dieses schwierigen Stücks meist für die Hauptsache angesehen haben. Aber es ist wohl trotz der sehr offenen Diskussionen über homosexuelle Neigungen, die das Stück enthält, kaum zu vertreten, in *El público* ausschließlich oder auch nur vorwiegend eine Auseinandersetzung mit den realen Problemen der Homosexualität in der zeitgenössischen Gesellschaft zu sehen. Dagegen ist die Theater-Problematik von besonderer Bedeutung: Wie bei Pirandello scheint es in *El público* darum zu gehen, Theater und Wirklichkeit zusammenzuführen, so daß die Phantasie sich unmittelbar

zu verkörpern vermag. Schon das »teatro al aire libre« hat das berühmte Loch in den Papierhimmel gerissen, über das Anselmo im *Mattia Pascal* philosophiert hat; das »teatro bajo la arena« besteht schließlich aus einer Unterhöhlung des realen Theaters: »Meine Freunde und ich graben einen Tunnel unter dem Sand«, erzählt der Direktor; dadurch werden die Masken ihrer Träger ledig (Pirandellos *Nackte Masken*), und die Kostüme sprechen ihre Rollen von selbst:

DIREKTOR. . . Wenn die Kostüme sprechen, dann sind die lebendigen Personen schon Knochenknöpfe an den Mauern eines Kreuzwegs. Ich habe den Tunnel gegraben, um die Kostüme an mich zu bringen und durch sie die Umrisse einer verborgenen Macht zu zeigen, anderfalls das Publikum gar nicht umhin könnte, ganz selig und von der Handlung unterjocht, zuzuhören . . .²⁷⁹

Solche sprechenden Kostüme (oder Puppen), in denen sich eine »fuerza oculta« verbirgt, gehören auch zum Inventar der Villa in dem »Mythos« *Die Riesen vom Berge*, in dem sich die reinste Verkörperung des mythischen Bewußtseins in Pirandellos Werk findet.²⁸⁰ Zwar konnte Lorca bei Abfassung seines Dramas von den *Riesen vom Berge* beim besten Willen keine Kenntnis haben (die erste Redaktion stammt vermutlich aus 1930, die Erstveröffentlichung des betreffenden (zweiten) Aktes der *Riesen* aus 1934). Dennoch verstärkt sich die Parallele bei der Betrachtung des Fragments *Comedia sin título*, das nicht nur die Theaterthematik wieder aufnimmt, sondern durch die Darstellung eines Shakespeare-Stückes (noch dazu des schon in *El público* zitierten *Sommernachtstraums*) und durch den Aufstand des Publikums auch unmittelbar an Strukturen des vorhergehenden Dramas anschließt; dort entspricht nämlich der Eingangsmonolog des Autors teilweise fast wörtlich dem Monolog von Pirandellos »Magier« Cotrone über die reale Existenz von Geistern und Fabelwesen, wie sie dem mythischen Denken entspräche:

»AUTOR. In aller Bescheidenheit möchte ich darauf hinweisen, daß nichts erfunden ist. Engel, Schatten, Stimmen, Leiern aus Traum und Schnee gibt es wirklich und fliegen unter euch umher, sie sind genauso wirklich wie die Wollust, das Kleingeld, das ihr in der Tasche habt, oder der latente Krebs im schönen Busen der Frau, oder die müde Lippe des Kaufmanns.«²⁸¹

Somit stehen auch diese oft als unverständlich gebrandmarkten dramatischen Versuche Lorcas in einem weiteren Sinn im Zusammenhang mit dem Streben nach einer künstlerischen Erschließung anderer Denkformen.²⁸² Man kann in seinem Werk also eine durchgehende Verbindung von Motiven der Paradiessuche feststellen, die wir bei der französischen Literatur den gegensätzlichen Idealtypen Regionalismus und Surrealismus zugeordnet hatten. Bei Lorca läßt sich deshalb die Behauptung von

•
einem gewissen inneren Zusammenhang dieser beiden Richtungen, der sich in Frankreich in der Verwendung von ähnlichen Bildern und Leitbegriffen geäußert hatte, an einem »lebenden Beispiel« erhärten. In ganz analoger Weise kann aber auch die häufig als »magischer Realismus« bezeichnete Strömung der lateinamerikanischen Literatur, die eine Suche nach dem verlorenen Paradies unter ähnlichen Vorzeichen darstellt, aus der Wurzel eines indigenistischen Regionalismus und aus direkten Einflüssen des französischen Surrealismus abgeleitet werden.

VIERTER ABSCHNITT

PARADIESSUCHE
UND SPUREN
MAGISCH-MYTHISCHEN
DENKENS IN DER
LATEINAMERIKANISCHEN
LITERATUR NACH 1945

Irdisches Paradies Amerika? Probleme der Identitätsfindung in Lateinamerika und das Indianisch-Mythische als Distinktivum einer »neuen« Literatur

1. Zur Anwendung der Kategorie des Mythisch-Magischen auf die Literatur Lateinamerikas

Die Vorbildstellung Europas für Lateinamerika ist seit der Aufnahme des Kulturaustausches durch die Entdeckungen und Eroberungen stets eine Konstante des lateinamerikanischen Kulturlebens gewesen. Richtete man sich in der Kolonialzeit vor allem nach dem Hof in Madrid bzw. Lissabon aus, so verschob sich kurz vor und erst recht nach der Unabhängigkeit das Interesse in Richtung Paris, das bis in unsere Tage der Orientierungspunkt für lateinamerikanische Schriftsteller geblieben ist.¹ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt sich so etwas wie ein »kontinentales Selbstbewußtsein« zu regen: eine Entwicklung, die in erster Linie mit dem *Modernismo* und dessen Essayistik (von Martí bis Rodó) verbunden ist. Bezeichnend dafür ist, daß dieses neue Selbstbewußtsein auch mit einer Absetzbewegung von »Nordamerika«, den USA, einhergeht. Rubén Daríos politische Gedichte² legen ebenso davon Zeugnis ab wie Martí's negative Bilanz der Vergangenheit aus dem Essay *Nuestra América* von 1891:

Wir waren eine Maske mit Hosen aus England, Pariser Weste, dem weiten Rock Amerikas und der spanischen Mütze.³

Seitdem die Literaturen der lateinamerikanischen Länder versucht haben, sich vom europäischen Vorbild zu emanzipieren, stand immer die Frage nach dem spezifisch Amerikanischen (oder dem spezifisch Nationalen, wie etwa der *brasilidade* oder der *argentinidad*) im Vordergrund. So wurde die für die argentinische Romantik bestimmende Alternative Sarmientos »Civilización y barbarie«, die für eine Zivilisation nach europäischem Vorbild plädierte, allmählich in ihr Gegenteil verkehrt:⁴ Was die eigene und eigenständige Kultur programmatisch ausmachen sollte, das konnte eben nicht die europäisch geprägte Zivilisation sein (auch nicht mehr die »lateinische« gegen die »angelsächsische« wie bei J. E. Rodó), sondern das Erbe einer einheimischen (das heißt meistens: indianischen) Kultur. Dies drückte sich in der Stilisierung des Indianers oder Mischlings (wie etwa des Gaucho) zur nationalen Identifikationsfigur aus –

was in der ökonomisch-sozialen Realität keinerlei Entsprechung fand. In der Essayistik der 20er Jahre mündet diese Tendenz – im zu diesem Zeitpunkt fast »indianerfreien« Argentinien⁵ ebenso wie in der traditionell gemischtrassigen Gesellschaft Mexikos⁶ – in den Entwurf nationaler, kontinentaler oder sogar weltumspannender Entwicklungsmodelle, die sich unter dem Stichwort *mestizaje* subsumieren lassen und auf eine Verschmelzung der Rassen (und kulturellen Traditionen) von Europäern und Indios abzielen.

Es stellt sich allerdings die Frage, worin »das Indianische« der latein-amerikanischen Kultur eigentlich bestehen sollte, deren tragende Schicht, die städtischen Intellektuellen – wie Horst Rogmann betont – durchwegs einer europäischen Kulturtradition anhängt.⁷ Häufig wird in diesem Zusammenhang auf ein *anderes* Welterleben, eine *andere* Raum-, Zeit- und Kausalitätsvorstellung, auf *mythisch-magische* Denkstrukturen verwiesen. Daraus ergibt sich, daß der hier untersuchte Bereich des Mythisch-Magischen in Lateinamerika in zweierlei Hinsicht anders besetzt ist als in Europa: er wird erstens mit einer bestimmten Bevölkerungsgruppe (den indianischen Ureinwohnern des Kontinents) identifiziert und dient zweitens als Mittel der nationalen und kontinentalen Identitätsfindung.

So stellt auch noch ein neuerer Entwurf (Aronne Amestoy, 1976) Amerika in der Titelformulierung »an den Kreuzweg zwischen Mythos und Ratio«;⁸ und da die Autorin deutlich von Jung und dem US-amerikanischen *Myth Criticism* geprägt ist, steht außer Frage, welcher Weg eingeschlagen werden soll. Mehr noch: Amerika wird in einem kühnen weltgeschichtlichen Entwurf als Endpunkt und Vollendung eines historischen Dreischritts gesehen, der vom mythischen Denken der alten Kulturen des Vorderen Orients immer »der Sonne nach« über das durch die alles zergliedernde Ratio in eine existentielle Krise taumelnde Europa (und US-Amerika) schließlich in das »jungfräuliche Amerika« führt, wo der kranke Mensch durch ein »Wiedereintauchen in das Archetypische« genesen soll: »Der Mensch, der in Europa die Welt und in Nordamerika sich selbst verliert, muß sich und die Realität hier, unter uns, wiederfinden.«⁹ Ein solches Erlösungsprogramm (das im übrigen nicht zufällig in Argentinien entstanden ist, wo es kaum noch intakte Indianerkulturen gibt) entzieht sich wohl jeder wissenschaftlichen Erörterung; aber es ist symptomatisch für ein von populistischen Ausläufern der US-amerikanischen Archetypenkritik geprägtes Selbstverständnis mancher lateinamerikanischer Literaten und Literaturkritiker, dem andererseits auf europäischer Seite eine oft übergroße Bereitschaft zur Verwendung der Kategorie des Mythisch-Magischen als Allerweltsformel entspricht, wie sie in neueren Arbeiten der deutschsprachigen Hispanistik zu Recht kritisiert worden ist.¹⁰ Während aber sowohl in den USA als auch in Lateinamerika der *Myth criticism* neben den genannten problematischen Verflachun-

gen des Mythos-Begriffs auch eine Fülle durchaus ernst zu nehmender und kritisch vorgehender Einzelinterpretationen angeregt hat,¹¹ ist in der deutschsprachigen Hispanistik – trotz der unkritischen Übernahme der Selbstdefinition »Magischer Realismus« – eine fundiertere Auseinandersetzung mit dem Begriff des Magisch-Mythischen als Kategorie literaturwissenschaftlicher Analyse erst sehr spät, nämlich ab den 70er Jahren festzustellen: in Horst Rogmanns Asturias-Studie (wo allerdings gerade diese Kategorie geprüft und verworfen wird)¹² und in der bereits zitierten Untersuchung von Dieter Janik, sowie in einigen kleineren Arbeiten.¹³ Seitdem hat die Auseinandersetzung mit den genannten Begriffen allerdings durchaus Schule gemacht, nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten »Mythos-Boom« der letzten Jahre.¹⁴ Freilich muß bei Erörterung der mythisch-magischen Elemente in der neueren lateinamerikanischen Literatur – nachdem wir solche Aspekte zunächst in der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit aufgesucht haben – stets der unterschiedliche Kontext dieser Erscheinung in beiden Literaturen beachtet werden, den schon Janik betont hat:

»Dennoch sollte man nicht übersehen, daß der Exotismus europäischer oder speziell französischer Schriftsteller der ersten drei Dekaden dieses Jahrhunderts nicht dieselbe Funktion hat wie die nativistische Orientierung eines lateinamerikanischen Autors. Was für den Europäer eine Evasion aus einer oft als dekadent empfundenen Überzivilisation ist, wird im Werk eines lateinamerikanischen Autors zu einer kulturkritischen Behauptung der eigenen Traditionen und Lebensformen gegenüber dem Druck eines völlig anders gearteten kulturellen Verhaltens . . .«¹⁵

Im Prinzip ist dem durchaus beizupflichten: Wie eingangs festgestellt, ist die Hinwendung zum Mythisch-Magischen in Lateinamerika (wenigstens a priori) nicht als Reaktion auf die Krise logisch-rationalen Denkens, sondern als ein Versuch der Selbstfindung einer heterogenen, bisher von der Nachahmung der jeweiligen europäischen Modeströmungen bestimmten Kultur zu sehen. Allerdings scheint mir die bisweilen vertretene Auffassung der magisch-mythischen Bewußtseins Elemente verwendenden Literatur als umfassende soziokulturelle »negación de la occidentalización« gewaltig über das Ziel zu schießen.¹⁶ Gewiß ist es eine Entwicklung, die der Absetzung von dem europäischen Kulturerbe dient; aber es ist zugleich nicht zu übersehen, daß die allerersten Versuche, sich der mythisch-magischen Bewußtseins Elemente der Indios anzunehmen, in doppelter Weise europäisch inspiriert waren: durch die europäische Wissenschaft, insbesondere die Ethnologie und Anthropologie, und durch die hier besprochenen europäischen Avantgardeströmungen, vor allem durch den Surrealismus,¹⁷ den viele lateinamerikanischen Autoren von ihren – fast unvermeidlichen – Aufenthalten in Paris oder wenigstens aus

der Lektüre französischer Zeitschriften kannten, besser jedenfalls, als sie gewöhnlich die Indios im eigenen Land kennen konnten: Soziale und sprachliche Barrieren haben es ja lange Zeit hindurch – und teilweise bis heute – für die meist dem städtischen Bürgertum entstammenden Intellektuellen unmöglich gemacht, direkten Kontakt zu den »indígenas« aufzunehmen, denen in Lateinamerika auch kaum jemand mit solchem Enthusiasmus entgegentrat wie etwa Antonin Artaud. In diesem Sinn hat Rogmann also mit seiner These von der »großen Mystifikation« völlig recht: Es sind keine »Primitiven«, die aus den Werken der lateinamerikanischen Literatur zu uns sprechen; wie in der europäischen Literatur handelt es sich vielmehr um eine ästhetische Verarbeitung gewisser Denkmuster, die man – auch das meist aufgrund der Forschungen europäischer Ethnologen – der indianischen Bevölkerung zuschrieb. Dennoch darf man – wie die folgende Analyse der Paradiesfigur bei einigen repräsentativen Vertretern der lateinamerikanischen Literatur zeigen wird – in dieser mit mythischen Denkformen experimentierenden Strömung nicht bloß eine Bewegung sehen, die der europäischen Paradiessuche entgegenkommt und das einlöst, was in der europäischen Literatur stets problematisch geblieben ist: die Möglichkeit, das paradiesische Bewußtsein in einem konkreten Repräsentanten bzw. einer konkreten menschlichen Gemeinschaft zu inkarnieren. Die Verbindung dieser Hinwendung zum Indio mit der Suche nach einer (neuen) kontinentalen Identität stellt in Lateinamerika eine ganz eigenständige Variante der Suche nach einem verlorenen Paradies des Denkens dar, die in vielen Belangen über die europäischen Konkretisationen dieser Denkfigur hinausgeht. Bei genauerem Hinsehen erweist sich aber der ständige Rückbezug auf diese europäische Literatur der Paradiessuche (und bisweilen auch der vorangehenden Bewußtseinskrise) als eine – bislang in der Kritik kaum bemerkte – Konstante der »nueva novela« Lateinamerikas.

2. Das indianische Element in der lateinamerikanischen Literatur- und Geistesgeschichte

Schon bei der Entdeckung des Kontinents spielte die Paradiessuche eine gewisse Rolle, wie ein Brief des Kolumbus von 1498 an das spanische Königspaar bezeugt,¹⁸ in dem er seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, das irdische Paradies erreicht zu haben; die Bewohner Amerikas waren deshalb sozusagen prädestiniert, die Rolle des *Bon Sauvage* als Vertreter eines paradiesischen Bewußtseins zu übernehmen. Die utopische Vorstellung der Europäer von der Neuen Welt wurde einerseits durch Äußerungen geprägt, wie sie etwa Amerigo Vespucci in seinem *Novus Mun-*

das (1503) über Brasilien tut (»Wenn das Paradies auf Erden irgendwo in der Welt zu finden ist, dann sicherlich unweit von hier.«¹⁹); andererseits stand dem Paradiesbild die Schreckensvision entgegen, die Hans Stadens *Wahrhaftige Historie und Beschreibung einer Landschaft der Wilden, Nacketen, grimmigen Menschenfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen* aus dem Jahre 1557 verbreitete, die aber schon recht bald, unter anderem in Montaignes Essay *Les cannibales*, relativiert wurde und hinter die Rolle des Wilden als ein von der reinen, nicht gesellschaftlich korrumpierten Vernunft gelenktes Naturkind zurücktrat.

Die Perspektive Europas ist, wenigstens in den ersten Jahrhunderten der Kolonisation, auch die der Literatur in den Kolonien, in der der Indianer entweder gar nicht oder in einer Rolle auftritt, die aus der europäischen Literatur funktionsgetreu übernommen wird: als edler, aber letztlich stets unterliegender Gegner christlicher Expansion in dem an Tassos Kreuzzugsepos anschließenden Gedicht *La Araucana* von Alonso de Ercilla; als Schäfer oder als antiker Grieche in der Literatur der Neoklassik, die für das unverzichtbare Mythologierepertoire bisweilen bei der einheimischen Mythologie Anleihen zu nehmen pflegte und so eben statt eines Zeus dann und wann auch einen *Quetzalcóatl* oder *Tupã* auftreten ließ. Daß bei dieser frühen Literarisierung der Indianer nicht nur als bloße Variable in vorbestimmte Funktionen der europäischen Literaturtradition eintritt, sondern zudem auf diesem Wege auch noch jedes individualisierende Merkmal verliert und zum konstruierten »Pan-Indio« vereinheitlicht wird, darauf hat schon Rudolf Großmann hingewiesen.²⁰

In der Romantik teilt sich dann die literarische Rolle, die der Indio zu spielen hat: während etwa in Brasilien (und später auch in den Andenländern) in der Lyrik (Gonçalves Dias) und vor allem im indianistischen Roman (José de Alencar) das weiterentwickelte Bild des »Edlen Wilden« aus der französischen Romantik (Chateaubriand) übernommen wird und unglückliche Liebesgeschichten zwischen edlen Indianern und meist ebenso edlen Weißen ein tragisches Ende finden, schlüpft im La Plata-Raum der Indio in die Rolle des heimtückischen Barbaren (wie sie in Europa zur gleichen Zeit allenfalls noch in historischer Perspektive die Hunnen spielen). Gegen diesen verschlagenen Räuber und Mörder kämpft in Echeverría's Erzählgedicht *La cautiva* der edle weiße Held Brián in Verteidigung der Zivilisation und seiner (ebenfalls weißen) Braut María bis zum letzten Blutstropfen, getreu Sarmientos Alternative »Civili-zación y barbarie« aus dem *Facundo*-Essay. Mit dieser Stilisierung des Indio zum primitiv-grausamen Negativhelden in der argentinischen Romantik, deren Spuren sich auch noch in José Hernández' Gaucho-Epos *Martín Fierro* finden, wurden natürlich nicht zuletzt auch die ideologischen Grundlagen für die weitgehende Ausrottung der Indianer dieses Raumes gelegt. Für eine romantische Auffassung des Indio als Edlen

Wilden ist erst in dem Augenblick Platz, in dem diese Operation weitgehend abgeschlossen ist: Folgerichtig erscheint die spätrömantische Dichtung *Tabaré* des Uruguayers Zorrilla de San Martín, in der die Hauptfigur, ein Mischling, als letzter Vertreter einer untergehenden Rasse positiv idealisiert wird, erst 1888, also im selben Jahr wie Rubén Daríos modernistische Gedichtsammlung *Azul*.

Es leuchtet ein, daß bei all diesen Verwendungen des Indio als literarische Variable in aus Europa importierten Bezugssystemen dem indianischen Denken selbst kaum Beachtung geschenkt worden sein kann. Noch im indianistischen Roman des 19. Jahrhunderts enthält die den Indianer-Figuren zugeschriebene Denkweise denn auch neben folkloristischen Einsprengseln vor allem das, was man in der europäischen Aufklärung als naturgegebene Vernunftethik intuiert hatte. Erst als sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zunächst in den Andenländern, eine sozial orientierte Literatur – unter Anlehnung an Prinzipien des französischen Naturalismus – herausbildet, und aus dem Indianismus der Indigenismus wird,²¹ setzt auch die Beschäftigung mit dem realen Indio ein. Dieser wird nun in der sozialen Rolle gezeigt, die er in der postkolonialen Gesellschaft tatsächlich spielt: nicht mehr als edles Naturkind, sondern als versklavter, ausgebeuteter Land- oder Bergarbeiter. So rückt keineswegs zufällig mit dem Einsetzen des Indigenismus anstatt des bei den Indianisten beliebteren (und tatsächlich von der europäischen Zivilisation noch relativ unberührten) Urwaldindianers mehr der Hochlandindio ins Blickfeld der Autoren. Zugleich mit einer politisch-essayistischen Strömung unter Führung von Manuel González Prada und später von José Carlos Mariátegui, die in Peru auf sozialistischen bzw. marxistischen Denksätzen aufbauend eine Lösung der »cuestión indígena« durch eine gerechtere Neuordnung der Gesellschaft verlangt,²² interessiert sich auch die Literatur für den traditionell unterprivilegierten Indianer: Die Darstellung seines (letztlich immer aussichtslosen) Kampfes gegen eine ungerechte weiße (und mestizische) Unterdrücker-Schicht, deren Strategien und Repressionsmechanismen er nicht durchschaut, scheint allerdings wiederum kaum Platz für eine differenziertere Betrachtung indianischer Denkmuster zu lassen. So kommt der indigenistischen Literatur zwar das unbestreitbare Verdienst zu, den (wenigstens in bezug auf die soziale Stellung) »realen Indio« in das Zentrum des Interesses gestellt zu haben; jedoch wird dieser dabei wieder nur an eine vorgegebene Funktionsstelle eines Literaturmusters der neuen europäischen Mode (eben des naturalistisch-sozialkritischen Romans) gesetzt: er übernimmt die Funktion des »Proletariers«, eines entrechteten Arbeitssklaven, der bisweilen (wie etwa in Jorge Icazas *Huasipongo*) durch die Strukturen der Ausbeutung jegliche eigene kulturelle Identität verloren hat.²³

An einem der schon klassisch zu nennenden Werke des Indigenismus,

Ciro Alegrías *El mundo es ancho y ajeno*, läßt sich zeigen, daß auch dort, wo noch weitgehend intakte indianische Denkmuster beschrieben werden, dies aus einer »eurozentrischen« Perspektive geschieht: Ciro Alegría geht es in diesem Roman um eine sozial und humanitär engagierte, mit naturalistischen Methoden arbeitende Darstellung der Lebensverhältnisse der peruanischen Indios. Zwar ist unübersehbar, daß die Sympathien des Autors dieser ausgebeuteten, ihres Lebensraumes zunehmend beraubten Bevölkerungsgruppe gehören; dennoch versucht er, sie getreu naturalistischen Prinzipien so objektiv wie möglich zu schildern. Dazu gehört auch die Darstellung ihres Welt- und Selbstverständnisses, die aber erfolgt aus der »objektiven« Perspektive des europäischen Ethnologen. So bleibt für den Leser stets die rationale Distanznahme des Autors spürbar, selbst dann, wenn in einer personalen Erzählperspektive die Gedanken der positiven Identifikationsfigur, des Vorstehers der Indio-Comunidad Rosendo Maqui, verfolgt werden. Die Indios sind sympathisch, ja; aber sie sind zugleich auch rückständig, und der Autor muß sich bisweilen für seine Personen geradezu entschuldigen, indem er auf einen verborgenen Drang zu Fortschritt und Zivilisation hinweist:

»Ihre Weisheit schließt freilich Unschuld und Naivität nicht aus. Ja, sie schließt nicht einmal die Unwissenheit aus. Diese Unwissenheit (...) ist bei Rosendo Maqui um so weiser, als sie das, was die Menschen Fortschritt und Zivilisation nennen, nicht ablehnt, ja sogar herbeisehnt.«²⁴

Bei Rosendo Maqui äußert sich dieser mysteriöse Fortschrittsdrang aus dem Unbewußten immerhin darin, daß er eine Schule in seinem Dorf bauen läßt, womit er natürlich zugleich den Untergang der gewachsenen Kulturtradition in seiner Indiogemeinschaft fördert. Dennoch enttäuscht auch Rosendo seinen pädagogischen Autor immer wieder, etwa, wenn er in einer magisch-rituellen Zeremonie die Coca und den Berg Rumi nach dem Schicksal der Comunidad befragt. Da muß sogar eine umfassende Erklärung mit den Mitteln der Priesterbetrugs-These die Dinge wieder zurecht rücken:

»Unsererseits erlauben wir uns nicht das leiseste Lächeln über Rosendo. Aber wir bedenken sehr wohl, daß viele Priester großer und entwickelter Religionen am Ende durch ein Phänomen der Autosuggestion an Riten zu glauben begannen, die sie anfangs einfach für die Einfalt der Gläubigen erfunden hatten.

Angesichts dieser Tatsache können wir verstehen, daß der naive Pantheist Rosendo sich an diesem Abend erfüllt von unerschütterlichem Vertrauen schlafen legte.«²⁵

Angesichts dieser gönnerhaft-patriarchalischen Haltung ist es nicht verwunderlich, daß die vage Hoffnung auf eine bessere Zukunft auf den

Schultern eines Mestizen ruht (auch hier also das Konzept des *mestizaje*), der zumindest eine rudimentär marxistische Bildung hat: Rosendo Maquis Stiefsohn Benito Castro, der in der Hauptstadt von einem Freund mit den Grundbegriffen marxistisch-dialektischen Denkens bekannt gemacht worden ist: »In der letzten Zeit, in der er mit ihm zusammenlebte, pflegte Lorenzo zu sagen: *historischer Materialismus. . . These, Antithese, Synthese. . .*« Freilich hat er sie, wie er freimütig zugibt, nicht verstanden, und darin mag wohl auch der Grund für das Scheitern seines aussichtslosen Aufstandes liegen. Aber die Kraft der hier offenbar magisch aufgefaßten Prinzipien der Dialektik reicht immerhin aus, um ihn mit dem Aberglauben seines Stiefvaters aufräumen zu lassen: So sprengt er mit Dynamit einen Bewässerungskanal zu einem als verzaubert geltenden See frei und überzeugt danach die Dorfbewohner in einer flammenden Rede, daß man dem Fortschritt und dem Wohlstand den Aberglauben früherer Generationen opfern müsse. Und auch wenn dieser Fortschritt zunächst noch in einen eher sinnlosen Aufstand und in den Tod mündet, erscheint die Lehre des Autors klar und aufdringlich genug: unter Bewahrung einer gewissen »Verbundenheit mit der Scholle« sollen die Indianer ihre abergläubische Denkweise ablegen und sich den Marxismus als höchste Stufe der Entwicklung europäischen Denkens aneignen.

Zwar treten andere, zur Ethnologie tendierende oder durch persönliches Schicksal den indianischen Gemeinschaften verbundene Indigenisten wie etwa José María Arguedas weit weniger patriarchalisch-didaktisch auf als Alegría. Aber auch in Arguedas' Romanen dominiert – wenigstens in der ersten Phase – die europäische Autorenperspektive (bzw. die des europäisch denkenden Mischlings) gegenüber dem Indio als Objekt der literarischen Darstellung.²⁶ Erst Manuel Scorza in den 70er Jahren setzt zu einer ästhetischen Verarbeitung indianischen Denkens in *Redoble por Rancas* und vor allem in *Garabombo el invisible* an; zusätzlich fließen bei ihm – wie schon bei dem Brasilianer Mário de Andrade, dessen Werk wir anschließend näher betrachten wollen – Elemente des Schelmenromans ein. Der sogenannte Indigenismus präsentiert sich somit nur insofern als »Regionalismus«, als er sich bestimmte ländliche Regionen als Schauplatz wählt. Ganz anders aber als im Regionalismus eines Giono, der die idealisierte Landbevölkerung einer kranken Zivilisation der Großstadt gegenüberstellt, sind hier die Verhältnisse auf dem Land alles andere als idyllisch, und auch der sympathische Indio kann, im Unterschied zu dem mythisierten Schäfer der Provence, nicht nur kein Vorbild für den zivilisationsmüden Intellektuellen abgeben, sondern bedarf vielmehr seinerseits dessen pädagogischer Unterstützung, um mit Hilfe einer europäischen Ideologie (eben der des Klassenkampfes im marxistischen Sinne) seine Lebensumstände zu verbessern. Nur bei José María Arguedas klingt manchmal eine irrationale Sehnsucht nach einer

indianisch geprägten Kindheit an, die jedoch keine Zukunftsperspektive mehr bietet, ja nicht einmal stark genug ist, um eine bewußte »Suche nach einem Paradies« darzustellen. Wir haben also im Indigenismus einen Regionalismus sui generis vor uns, der mit dem Paradiesmotiv des europäischen Regionalismus wenig bis gar nichts gemeinsam hat. Allerdings hat er durch die Hinwendung zum Indio unter dem vom europäischen Naturalismus übernommenen Abbildprinzip den Boden für jenes Interesse an der inneren Realität, d. h. an den Bewußtseinsformen des Indianers bereitet, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine ganze Reihe von bedeutenden Werken der »nueva novela« Lateinamerikas inspiriert hat.

Erste Ansätze zu einer ästhetischen Verarbeitung des mythischen Denkens in der lateinamerikanischen Literatur: Der brasilianische Modernismus der 20er Jahre und der Neubeginn der hispanoamerikanischen Erzählliteratur in den 40er Jahren

1. Die Formel: (europäische) Ethnologie + ästhetische Avantgarde = »neue« Literatur am Beispiel eines Vorläufers: Schelmenmythe, Schöpfungsmythen und Elemente europäischer Avantgarde in Mário de Andrades *Macunaíma*

Zur Aufnahme und ästhetischen Verarbeitung indianisch-mythischer Bewußtseins Elemente in die Literatur mußte ein doppelter Minderwertigkeitskomplex überwunden werden: das Gefühl sozialer Minderwertigkeit der Indianerkultur und das Gefühl regionaler Minderwertigkeit des autochthon Lateinamerikanischen gegenüber Europa. Die wesentliche Rolle, die dabei einerseits der europäischen Ethnologie (Koch-Grünberg, Georges Raynaud, Lévy-Bruhl), andererseits der europäischen Avantgarde und insbesondere dem Surrealismus zugefallen ist, habe ich schon an anderer Stelle anzudeuten versucht.²⁷ Diese These läßt sich wie folgt zusammenfassen: aufgrund der traditionell engen Beziehungen der lateinamerikanischen Intellektuellen zur französischen Kultur findet seit den 20er Jahren eine Befruchtung der Literatur des Kontinents durch Strömungen der Avantgarde, insbesondere des Surrealismus, statt; dieser sucht andererseits, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, in außer-europäischen Kulturen Formen *anderen* Denkens, die der surrealistischen »Revolution des Bewußtseins« als Leitbilder dienen sollen. Nichts könnte näher liegen, als daß die lateinamerikanischen Autoren sich nun des kulturellen Reichtums ihrer Länder besinnen, der im Vorhandensein noch relativ intakter indigener Kulturen liegt. Das Problem ist freilich, daß den meisten von ihnen aufgrund der in ihren Heimatländern üblichen strengen Trennung in »weiße« Kultur der Europäer und Mestizen einerseits und »indianische« Kultur andererseits zu dieser Zeit diese indigene Geisteswelt noch weitgehend unzugänglich ist. Und so ist es wieder eine europäische Mode, nämlich die aufblühende Ethnologie und Mythenforschung, die ihnen als Quelle und Zugang zu ihrer ästhetischen Verarbeitung indianischen Denkens dient: Miguel Angel Asturias etwa übersetzt bekanntlich mehrere »heilige Bücher« der mexikanischen und

guatemaltekkischen Indios ins Spanische, aber nicht aus dem indianischen Original, sondern aus der französischen Übertragung seines Pariser Lehrers, des Altamerikanisten Georges Raynaud; ebenso übernimmt der Brasilianer Mário de Andrade in seiner »Rhapsodie« *Macunaíma* Erzählelemente der Mythen der nordbrasilianischen Urwaldindianer, muß diese allerdings zu diesem Zweck aus dem 1916 erschienenen Werk *Vom Roraima zum Orinoco* des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg ins Portugiesische (rück)übersetzen. Dies geschieht im Kontext der chronologisch frühesten lateinamerikanischen Avantgardeströmung: des brasilianischen »Modernismo«.

Probleme des »Kultur-Verdauens«: der brasilianische »Modernismo« und seine Verbindungen zu europäischen Avantgardebewegungen

Aufgrund der traditionell engen Beziehungen Brasiliens zur französischen Hauptstadt öffnet sich die brasilianische Literatur besonders früh den Einflüssen der europäischen Avantgarde wie Futurismus, Dada und Surrealismus.²⁸ Bereits zu Beginn der 20er Jahre entsteht so eine Bewegung, die zwar den gleichen Namen trägt wie der hispanoamerikanische »Modernismo« Rubén Daríos, mit diesem aber so gut wie nichts gemein hat. Die Namensgebung leitet sich von dem Ereignis her, mit dem die neue Bewegung sich dem Publikum in allen Sparten der Kunst vorstellte: der »Semana de Arte Moderna«, die vom 13. bis 17. Februar 1922 in São Paulo stattfand. Freilich war diese »Arte moderna« durchaus heterogen und repräsentierte die unterschiedlichsten Tendenzen der Avantgarde, zu diesem Zeitpunkt jedoch vor allem den Futurismus und seine französischen Nachfolgebewegungen.²⁹ Obwohl man sich von der politischen Entwicklung der Futuristen distanziert, versteht sich auch dieser »Modernismus« ganz im futuristischen Sinne als »guerra ao passadismo«,³⁰ worunter einerseits die klassische Tradition und andererseits immer stärker jedes »europäische Importgefühl« verstanden wird. Eine zweite Parallele liegt in der Absicht einer sprachlichen und nationalen Erneuerung: das Brasilianische soll von der als erstarrt aufgefaßten portugiesischen Literatursprache abgehoben werden. Dabei werden die ohnedies sehr großen Freiheiten der portugiesischen Syntax erweitert, die Modernisten übernehmen einige Prinzipien des Futurismus wie die Bevorzugung des Substantivs gegenüber dem Adjektiv,³¹ Mário de Andrade selbst auch noch die Ablehnung der Interpunktierung. Den übrigen Anweisungen zur Auflösung der Syntax im Sinne des *paroliberismo* folgt er aber nicht – nicht einmal in seiner experimentellen Lyrik.

Auch die nationale Erneuerung steht naturgemäß in der jungen brasilianischen Gesellschaft unter ganz anderen Vorzeichen als in Europa: Hier geht es nicht um einen Neubeginn, sondern um einen Beginn schlechthin, den Beginn einer eigenständigen Kultur, für die sich die Modernisten als Geburtshelfer empfehlen: »Wir werden erst dann eine Nation sein, wenn wir die Menschheit durch einen originellen und nationalen Kulturbeitrag bereichert haben. Der brasilianische Modernismus hilft, auf dem Weg zu diesem Tag vorwärts zu kommen.«³² Als Rezept dafür empfiehlt Mário de Andrade »die Anpassung unserer nationalen Sensibilität an die brasilianische Realität«; das heißt, die Intellektuellen sollen einerseits von den Elfenbeintürmen der »parnasianos« heruntersteigen, andererseits aufhören, ständig nach Europa zu schielen: »Der brasilianische Modernist hat die Sehnsucht nach Europa getötet. . . Der brasilianische Modernist lebt selbst, anstatt nachzuleben.«³³ Diese beiden Forderungen, die einer radikalen Entrümpelung der Kultur im futuristischen Sinn und die der Neubegründung einer europaunabhängigen nationalen Kultur, sind der gemeinsame Nenner der verschiedenen kurzlebigen Bewegungen, die in dem modernistischen Jahrzehnt der 20er Jahre aufblühen und sich in Manifesten oder Zeitschriften äußern: die wesentlichsten darunter sind das *Pau-Brasil* (Brasilholz)-Manifest von Mários Namensvetter Oswald de Andrade, der *Verde-Amarelismo* (die Nationalfarben Brasiliens), eine Bewegung um den später klerikal-nationalistischen und dem Faschismus zuneigenden Schriftsteller Plínio Salgado, dessen Nachfolgebewegung *Anta* (Tapir) und schließlich Oswald de Andrades *Revista de Antropofagia* in den Jahren 1928/29. Freilich liegen diese Bewegungen untereinander in ständiger Fehde: *Verde-Amarelismo* und *Anta* nähern sich zusehends der Blut und Boden-Ideologie europäischer Prägung, während *Pau-Brasil* und die *Antropofagia* eher der europäischen Avantgarde entsprechen. Ihnen allen ist jedoch ein Prinzip gemeinsam: zur Begründung dieser neuen, europaunabhängigen Kultur soll nur das authentisch Brasilianische, das heißt also jene Tradition herangezogen werden, die aus der Zeit vor der portugiesischen Kolonisation stammt. Gegen Ende des Jahrzehnts radikalisiert sich diese Tendenz, und so heißt es etwa in Oswald de Andrades *Manifesto antropófago*, das in der ersten Nummer der *Revista de Antropofagia* von Mai 1928 (die auf dem Titelbild die Illustration zu Hans von Stadens zitiertem Kannibalen-Buch zeigt) veröffentlicht wird: »Gegen alle Importeure von Bewußtsein in Konservenbüchsen. Die greifbare Existenz des Lebens.«³⁴ Und weiter, unter halb-ironischer Bezugnahme auf die europäische Ethnologie, deren Erkenntnisse freilich zur Selbstdefinition des »Neuen Brasilianers« herangezogen werden: »Und das prälogische Denken soll Herr Lévy-Bruhl untersuchen.« Freilich stellt sich Oswald de Andrade das neue Bewußtsein als von der »participation« geprägt und durchaus prä-logisch vor:

»Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa« und schwört schließlich: »Aber nie werden wir die Geburt der Logik unter uns zulassen.« Auf diesem Weg werde dann »das für Amerika angekündigte Goldene Zeitalter« begründet.³⁵

In derselben Nummer macht Osvaldo Costa das Programm noch deutlicher: es geht darum, dem edlen Wilden sein europäisches Gewand »auszuziehen« und sich damit zugleich von europäischen Krisenphänomenen wie dem Zweifel zu befreien:

»Portugal hat den Wilden bekleidet. Jetzt gilt es, ihn auszuziehen. Damit er ein Bad nehme in dieser ›glücklichen Unschuld‹, die er verloren hat, und die ihm die Anthropophagen-Bewegung nun zurückgibt. (...) Wir wollen den Menschen ohne den Zweifel, ohne auch nur die Ahnung der Existenz des Zweifels: nackt, natürlich, anthropophagisch.«³⁶

So kann es zu einem wahren Kult des Tupi-Indianers als Art »idealem Barbaren« kommen, der gewisse nietzscheanische Züge trägt; ein Kult, der in Oswald de Andrades berühmt gewordenem (und nur teilweise ironischem) Kalauer »Tupy, or not Tupy that is the question« gipfelt. Diese Europafeindlichkeit bedarf freilich paradoxerweise zu ihrer Rechtfertigung des Rekurses auf ähnliche Tendenzen in Europa, wie ein Text Oswald de Andrades aus demselben Jahr 1928 zeigt, in dem es heißt: »Achten Sie darauf, wie Europa versucht, primitiv zu werden. Alle großen Strömungen sind ein Beweis dafür.« In demselben Text entwirft Oswald dann erstmals die Vision einer Umkehrung der kulturellen Vorbildfunktion zwischen Europa und Brasilien: »In einem Ton des Paradoxes und der Gewalt könnte die Anthropophagie – wer weiß – vielleicht sogar noch Europa selbst den Ausweg aus dem krisenhaften Weg zeigen, auf dem es, mit sich selbst zerfallen, herumirrt.«³⁷

Das neue Selbstgefühl der »Tupys« zeigt sich auch im Umgang mit der europäischen Avantgarde: Als 1929 Benjamin Péret nach São Paulo kommt, wird die europafeindliche Tendenz der 3. Nummer der *Révolution Surrealiste* unter Artaud beim Wort genommen; die »Anthropophagen« zitieren Artauds *Brief an die Rektoren der europäischen Universitäten* ohne Namensnennung, als hätte Artauds Ausschluß aus der Gruppe und deren politische Umorientierung nie stattgefunden; so wird der Gast als eine Art Pilger aus einer Vorläuferbewegung in einem von der Bühne der Weltkultur abgetretenen Kontinent begrüßt:

»In São Paulo ist gegenwärtig Benjamin Péret, ein großer Name des Pariser Surrealismus. Wir wollen nicht vergessen, daß der Surrealismus eine der besten prä-anthropophagischen Strömungen darstellt. Immerhin war es diese Gruppe, die in einem offenen Brief an die Rektoren der europäischen Universitäten schrieb: [Es

folgt die bereits oben unter III. A.3 zitierte Passage.] Nie zuvor schlug die endgültige Verzweiflung der Christianisierten so hohe Wogen. Nach dem Surrealismus kommt nur noch die Anthropophagie.«³⁸

Zwar steht Mário de Andrade zu diesem Zeitpunkt seinem Namensvetter und den Bestrebungen sowohl der »Anta« wie der »Menschenfresser« ferne und wird dadurch auch – mit dem gesamten Modernismus der ersten Jahre – zur Zielscheibe härtester Kritik. Ausgenommen davon bleibt aber *Macunaíma*: »MACUNAIMA ist unser zyklisches Werk, unsere Odyssee. Aber schon gibt es dem nahenden anthropophagischen »Niedergang« nach. Die Antropophagen reklamieren also MACUNAIMA für sich.«³⁹ Das zeigt, wie sehr dieser Roman als synthetischer Ausdruck der Gemeinsamkeiten in diesem bewegten Jahrzehnt der brasilianischen Geistesgeschichte empfunden worden ist. Vor diesem Hintergrund einer sich ständig radikalisierenden »Los-von-Europa«-Bewegung, die sich als Symbolfigur den bewußt unzivilisierten (das heißt nicht von christlichen Tugenden angekränkelten) Indianer sucht und dabei nicht zuletzt durch die europäische Zivilisationskritik der Avantgarde beeinflusst worden ist, will ich jetzt *Macunaíma* betrachten.

Mário de Andrades Poetik und die Tradition des Antiromans

Mário de Andrades erster wesentlicher Beitrag zur modernistischen Literatur ist die Gedichtsammlung *Paulicéia desvairada* (»Verwirrte Paulyssee«) von 1922, ein lyrischer Versuch, die Simultanempfindungen in der Großstadt São Paulo⁴⁰ mit einer neuen Technik darzustellen, die der Autor im Vorwort (»Prefácio Interessantíssimo«) unter Verwendung musikalischer Termini als den Übergang von »melodischer« zu »harmonischer« Dichtung beschreibt: Kein linearer, logisch-syntaktischer Sinn soll mehr vermittelt werden, sondern vielmehr eine Botschaft, die sich aus dem »harmonischen« Zusammenklang mehrerer Wörter bzw. Verszeilen ergibt.⁴¹ In dem theoretischen »Prefácio«, das der Autor nicht nur als »Interessantíssimo«, sondern zugleich auch als »inútil« bezeichnet, tritt ebenso wie in den Gedichten eine spielerische Attitüde von der Art des Dadaismus auf, die sich auch in Mário de Andrades Lieblingswort »Arlequinal« äußert. *Paulicéia desvairada* enthält aber mit der Selbstdefinition des Dichters als »lautespielender Tupi« (die von der ganzen Generation der Modernisten übernommen wird) auch das erste Bekenntnis zu einer indianischen Identität und ist zudem einer der wesentlichsten Anstöße zu einer formalen und sprachlichen Erneuerung der brasilianischen Lyrik geworden.⁴² In ähnlicher Weise versucht Mário de Andrade wenig später den Roman zu revolutionieren: Schon sein erstes längeres Erzähl-

werk *Amar, Verbo Intransitivo*, das er ironisch mit dem Untertitel *Idílio* versieht, hat wenig mit dem zu tun, was im Erwartungshorizont des zeitgenössischen Publikums ein Roman zu sein hat, und stößt auch bei der Kritik auf weitgehendes Unverständnis.⁴³ Stärker noch sind die erzähltechnischen Neuerungen dann in *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, einem etwa 150 Seiten starken Erzähltext, den Mário de Andrade im Jahr 1928 unter der Bezeichnung »Rapsódia« herausbringt. Die Aufnahme dieses Werks ist sehr unterschiedlich. Während die aus dem Modernismus hervorgegangenen Bewegungen in *Macunaíma* eine Art nationale Symbolfigur sehen und das Werk (ähnlich wie es kurz zuvor in Argentinien mit dem *Martín Fierro* geschehen war) zum Nationalepos erklären wollen, klassifiziert selbst ein dem Neuen aufgeschlossener Kritiker wie João Ribeiro das Buch als »talentierter Eselei« und Haroldo de Campos muß noch 1973 feststellen: »Die Verurteilung des größten Werks von Mário de Andrade als »Fehlschlag«, als »Fiasko« zieht sich quer durch die brasilianische Literaturszene und findet trotz der zahlreichen Stimmen, die sich für das Buch stark gemacht haben (. . .), noch heute Echos.«⁴⁴ Zu diesen »Echos« zählt auch Günter Lorenz, der noch 1970 schreibt, *Macunaíma* sei ein »auf grandiose Weise mißglücktes Romanwerk, das (. . .) alles auf einmal sein wollte: Prototyp des modernen Romans, literarische Personifizierung der Brasilidade, poetische Prosa, Bestandsaufnahme »erhaltenswerter« Folklore und Grundstein der »wahrhaft brasilianischen« Sprache.«⁴⁵ Die Auseinandersetzung mit diesem Urteil, das leider bislang eine der wenigen und sicher die bekannteste Stellungnahme der deutschen Brasilianistik zu *Macunaíma* darstellt, verlangt hier eine kurze Erörterung des Kompositionsprinzips der »Rhapsodie«. Mário de Andrade hat zwar nicht die vielen von Günter Lorenz behaupteten Absichten geoffenbart, sich aber doch mehrfach zu dem Zustandekommen seines Buches geäußert, insbesondere in zwei später wieder verworfenen Vorworten und in einem offenen Brief an Raimundo Moraes (1931), in dem er diesen, der ihn gegen den Vorwurf des Plagiats verteidigt hatte, höflich, aber bestimmt darauf aufmerksam macht, daß der gegenständliche Vorwurf durchaus zu Recht besteht. Er nimmt dabei eine mittelalterlich (oder brechtisch?) anmutende Haltung zur Frage literarischen Eigentums ein, indem er sich selbst als »Rhapsoden« porträtiert, der wie die Bänkelsänger des Brasilianischen Nordostens alles Gelesene und Gehörte in eigenen Gesängen verarbeitet, ohne selbst erfinderisch zu werden: »... sie übertragen zur Gänze und getreu alles das, was sie hören und lesen, in ihre Gedichte, wobei sie sich darauf beschränken, aus dem Gelesenen und Gehörten eine Auswahl zu treffen und das, was sie ausgewählt haben, zu rhythmisieren, damit es in ihre »Cantorias« paßt.«⁴⁶ Es ist offensichtlich, daß ein Buch mit derart »rhapsodischem« Charakter nicht das beachten kann, was Lorenz »Realität des Romans« nennt,

schon deshalb, weil es zugleich in der Tradition des Anti-Romans des 18. Jahrhunderts⁴⁷ steht, die bereits Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo* geprägt hatte und zu der auch der schelmenhafte Anti-Held *Macunaíma* bestens paßt. Folgerichtig ist *Macunaíma* »gegen den Strich« der herrschenden (in diesem Fall spätnaturalistischen) Romanästhetik komponiert und wird vom Autor selbst zunächst als literarischer Scherz⁴⁸ definiert. Dementsprechend wandelt er das verarbeitete Mythenmaterial in erster Linie humoristisch, ja bisweilen parodistisch um. Wenn auch, mit Propps Strukturprinzipien operierend, versucht wurde, den Zweck des Buches im Aufbau einer Archifabel (»Fabula Omnibus«) zu sehen, die das Invariable der folkloristischen Erzählungen zusammenfaßt,⁴⁹ scheint mir viel eher in *Macunaíma* das von den Gedichten bekannte Prinzip der spielerischen, assoziativen Improvisation (im durchaus musikalischen Sinne) zu walten, diesmal über ein vorgegebenes Material folkloristischer Herkunft aus verschiedenen Sammlungen und aus den persönlichen Studien des Autors (der sich schon damals als Volksliedsammler betätigte).

Der »Held ohne Eigenschaften«. Die Adaptierung ethnologischer Forschungsergebnisse für eine Welt auf der Suche nach nationaler Identität

Macunaíma basiert im wesentlichen auf Mythenmaterial, das der deutsche Ethnologe Theodor Koch-Grünberg während einer Forschungsreise 1911–1913 im Grenzgebiet zwischen Brasilien, Guyana und Venezuela aufgrund der Erzählungen indianischer Kontaktleute gesammelt, aus dem Portugiesischen seines Dolmetschers ins Deutsche übertragen und 1916 im zweiten Band seines fünfbandigen Werks *Vom Roroíma zum Orinoco* veröffentlicht hat.⁵⁰ Es handelt sich dabei um Mythen der Taulipang- und Arekuna-Indianer, die mit den Tupi kaum verwandt sind, und Mário de Andrade ist sich dessen auch durchaus bewußt; er bedient sich dieser Tatsache nämlich im zweiten Vorwortentwurf zur Abwehr der Idee, er habe ein Symbol der brasilianischen Nationalkultur schaffen wollen:

»Selbst bezüglich des Helden, den ich aus dem Deutschen Koch-Grünbergs genommen habe, könnte man eigentlich nicht sagen, daß er aus Brasilien wäre. Er ist mindestens ebenso gut Venezolaner. . . Dieser Umstand, daß der Held des Buches absolut kein Brasilianer ist, freut mich mächtig. (. . .) Nun: Ich möchte nicht, daß Sie sich einbilden, ich hätte mit diesem Buch einen Ausdruck der brasilianischen Nationalkultur schaffen wollen.«⁵¹

Die Mythenfigur Maku-naima, was Koch-Grünberg etymologisch als der »Große Böse« wiedergibt, ist ein Stammesheld, der einerseits als »großer Verwandler« und auch Schöpfer wirkt (er hat die Menschen sowie die meisten Tiere und Pflanzen geschaffen), gleichzeitig aber auch deutlich Züge des nordamerikanischen »Trickster« (des »göttlichen Schelms«) trägt: Koch-Grünberg beschreibt ihn als »tückisch und schadenfroh«, zudem ist er auch als Schöpfer bisweilen dumm und ungeschickt, wenigstens zu Beginn.⁵² Er und seine Brüder, von denen Mário de Andrade nur die beiden am stärksten individualisierten, Jiguê und Maanape, übernimmt, sind die Haupthelden der ersten Erzählungen aus der Anthologie des deutschen Ethnologen. Während die bei Koch-Grünberg gesammelten Mythen aber nur zu etwa einem Viertel von Macunaíma handeln, ist Mário de Andrades Rhapsodie ganz um den Protagonisten dieses Namens gruppiert, der deshalb auch mit anderen Figuren der ursprünglichen Mythensammlung verschmolzen wird. Die zweite wesentliche Neuerung betrifft vor allem den Mittelteil des Buches, in dem der Held auf der Suche nach dem Amulett (»Muiraquitã«) seiner in den Himmel entrückten Amazonen-Gattin in die moderne Großstadt São Paulo kommt und dort einen langwierigen, durch verschiedene Episoden unterbrochenen Kampf um das Amulett mit dem Riesen Piaimã (der auch den italienischen Namen Venzeslaw Pietro Pietra trägt) ausfechten muß. Hier benutzt Mário de Andrade durch die örtliche Transposition der Mythen komische Effekte, die sich aus der Verarbeitung der Erfahrungen der technisierten Zivilisation »durch die Brille des Primitiven« ergeben; sie fließen auch bei Koch-Grünberg in einige wenige Geschichten ein (etwa in die Erzählung vom »Gewehrbaum« der Engländer).⁵³ Im Falle *Macunaímas* wird dieser Zusammenprall in erster Linie humoristisch gestaltet, indem der Autor sich der Kunstgriffe der komischen Verfremdung bedient, die bei der Betrachtung der eigenen Zivilisation durch »fremde Augen« von den *Lettres persanes* bis zu Scheurmanns *Papalagi* immer schon verwendet wurden. So heißt es etwa über die erste Begegnung des Helden mit São Paulo:

»Was für eine Welt von Tieren! . . . Was für ein wilder Haufen von Schreckgespenstern, die röchelten, von Dämonen Kobolden Wassergeistern und Irrlichtstieren in den Schneisen in den Untergeschossen den von Grotten durchbohrten Hügelsträngen, aus denen ein Volkshaufen drang weiß weißeralsweiß, sicherlich die Nachkommenschaft der Maniokwurzel! . . . Des Helden gescheiter Kopf war reichlich verwirrt. Die lachenden Dirnen hatten ihm beigebracht, daß der große Seidenaffe kein Seidenaffe war, sondern Aufzug hieß und eine Maschine war. (. . .) . . . alles in der Stadt war nichts als Maschine! Der Held lernte stumm. (. . .) Neidvolle Hochachtung vor dieser wahrhaft allmächtigen Göttin packte ihn. Die Söhne der Maniokwurzel nannten Tupã Maschine. . .«⁵⁴

Bald aber findet er sich unter den Maschinen gut zurecht – und zieht aus seinen verwirrenden Eindrücken den Schluß, die Maschinen seien doch keine Götter: »Die Menschen waren Maschinen und die Maschinen waren Menschen.«⁵⁵ Von da an macht er selbst auf seine Weise von den Maschinen Gebrauch, etwa, indem er – als traditioneller »Verwandler« des Mythos – seinen Bruder Jiguê immer dann in eine »Telefonmaschine« verwandelt, wenn er einen Anruf zu tätigen wünscht. Damit ist zugleich auch angedeutet, welche Tendenz Mário de Andrades Verarbeitung der Koch-Grünbergschen Elemente hat. Während der erste Teil, der Macunaímas Kindheit behandelt, ziemlich getreu aus den tatsächlichen Macunaíma-Mythen übernommen ist, beginnt mit dem Auszug Macunaímas und seiner Brüder aus ihrer ursprünglichen Heimat eine Adaptation ganzer Erzählungen und Einzelmotive an das moderne Brasilien, wobei Funktionen der ursprünglichen Mythe (wie etwa die ätiologische Funktion) weitgehend beibehalten werden. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist die Mythe vom »Augenspiel«:⁵⁶ In der Originalversion wird die Entstehung der Rückenschale der Krabbe aus einer Verfolgungsjagd mit dem Jaguar erklärt. In der »Rhapsodie« erzählt Macunaíma einem Liebespaar in São Paulo diese Mythe mit einigen Veränderungen: Der Jaguar bindet sich Räder an die Füße, verschluckt einen Motor, steckt sich zwei Glühwürmchen als Leuchten zwischen die Zähne, trinkt einen Benzinkanister aus, kühlt sich mit Wasser und formt schließlich eine Karosserie aus einem Bananenblatt (eine entfernte Reminiszenz des ursprünglichen Palmblatts). Der Leser ist natürlich nicht mehr überrascht, daß auf diese Weise das Entstehen der »Automobilmaschine« erklärt wird, deren Söhne und Töchter »Ford, Chevrolet« usw. heißen.⁵⁷

Die wichtigste Veränderung jedoch betrifft den ebenfalls von Koch-Grünberg übernommenen menschenfressenden Riesen Piaimã, aus dem ein reicher Peruaner italienischer Abstammung namens Venceslaw Pietro Pietra wird. Das hat zu der vom Autor ausdrücklich bekämpften Interpretation des zentralen Konflikts als symbolische Auseinandersetzung zwischen der Verkörperung des Brasilianers in Macunaíma und dem europäischen Einwanderer geführt, weil sich auch in einigen Gedichten der *Paulicéia Desvairada* satirische Anspielungen auf italienische Einwanderer finden. Die zentralen Episoden des Kampfes Piaimã-Macunaíma gehen jedoch ebenfalls auf Erzählungen in Koch-Grünbergs Sammlung zurück (Nr. 11 und Nr. 26).⁵⁸ Auch der komisch-groteske Akzent in diesen Szenen (wenn der Riese in den Sugo-Topf fällt und mit einer letzten Anstrengung gerade noch rufen kann: »Käse fehlt!«) ist nichts völlig Neues, sondern taucht schon in Koch-Grünbergs Sammlung auf.

Zu dem von Koch-Grünberg übernommenen Material treten jedoch – außer gelegentlichen Anleihen bei anderen Mythen- oder auch Folkloresammlungen⁵⁹ – vor allem zwei Aspekte, die die Einbettung der Er-

zählung in das moderne Brasilien unterstreichen: Einerseits die parodistische Auseinandersetzung des Modernisten Mário de Andrade mit den ästhetisch »Gestrigen«, andererseits die Einbeziehung der afrobrasilianischen Volkskultur in der Darstellung eines Macumba-Ritus in Rio de Janeiro, der mit Elementen anderer Riten angereichert wurde (»a macumba carioca (...) com elementos dos candomblês baianos a das pagelaças paraenses« – *Tempo*, S. 294). Während letztere vor allem humoristischer Natur ist, kann man bei der Auseinandersetzung mit der Ästhetik europäisch-klassischer Prägung streckenweise eine engagierte Parteinahme für das Natürliche und gegen die europäische Zivilisation im Sinne der modernistischen Grundsätze erkennen. Diese Auseinandersetzung mit den »Orientalismos convencionais«, wie die europahörigen Traditionalisten in dem in der *Paulicéia* enthaltenen »profanen Oratorium« *As Enfibraturas do Ipiranga* genannt werden, umfaßt vor allem zwei Abschnitte in *Macunaíma*: zunächst den *Brief an die Icamíabas* (Amazonen), in dem Mário de Andrade das »klassische Portugiesisch« und die hohle Rhetorik der traditionellen Kultur parodiert.⁶⁰ Der zweite Abschnitt ist in unserem Zusammenhang interessanter: Es handelt sich um die Auseinandersetzung zwischen Macunaíma und einem europäisch gebildeten Mulatten, der eine Rede anlässlich des von Mário de Andrade erfundenen »Feiertages des Kreuz-des-Südens« hält, in der er dieses Sternbild als »erhabenstes und herrlichstes Symbol unseres geliebten Vaterlandes« darstellt. Macunaíma unterbricht ihn, nennt ihn einen Lügner und erzählt statt dessen Koch-Grünbergs Mythe Nr. 20c, derzufolge das Gestirn in Wahrheit *Pauí-podole*, der Vater des Hokko-Vogels,⁶¹ ist, der von einem lästigen Zauberer so lange gequält wird, bis er ihn, in eine Ameise verwandelt, zurückläßt und in den Himmel auffliegt, begleitet von einer Wespe und einer Pflanze (Alpha- und Beta-Centauri), die Mário de Andrade beide zu Glühwürmchen werden läßt. Die Wiedergabe ist getreu, aber der Autor der »Rhapsodie« bedient sich einer modernen Umgangssprache und läßt Macunaíma, nun offenbar bereits akklimatisiert, durchaus großstädtisches Lokalkolorit einflechten, wenn außer den beiden Glühwürmchen auch noch »der Polizeichef und der Inspektor des Viertels« um Licht für *Pauí-podole* ersucht werden. Der Held schließt mit dem Aufruf, *Pauí-podole*, den Vater des Hokko am Himmel, zu belassen und ja nicht in »Kreuz des Südens« umzubenennen, und aus der Reaktion der Volksmenge läßt sich neben den humoristischen Absichten auch eine deutliche Sympathie des Autors für die mythisch-magische Erklärung seines Helden erkennen:

»Macunaíma brach erschöpft ab. Und nun erhob sich aus der Volksmenge langanhaltendes Glücksgemurmel, das die Völker dort oben noch mehr leuchten ließ, die Eltern-der-Vögel die Eltern-der-Fische die Eltern-der-Insekten die Eltern-

der-Bäume, all die Bekannten, die dort auf dem Himmelsfeld wohnen. (...) Und all die Wunder waren zuerst Menschen und dann erst geheimnisvolle Wunder, die alle Lebewesen zur Welt gebracht haben. Und nun sind es die Sternchen des Himmels. Bewegt ging das Volk auseinander, glücklich im Herzen und angefüllt mit Erklärungen und voller lebendiger Sterne.«⁶²

Das ist, bei aller Ironie, doch eine gewisse Parteinahme für Macunaímas Weltauffassung, die als die lebendigere und menschlichere dem leeren Pathos der nationalistischen Redner des modernen Brasilien entgegengesetzt wird.

Trotz aller Adaptationen folgt Mário de Andrade also in Details immer wieder seiner Vorlage Koch-Grünberg, auch sprachlich hat der Autor der »Rhapsodie« einiges übernommen, vor allem die ständigen Wiederholungsmuster, die er als liturgischen und folkloristischen Texten eigenrümlich bezeichnet: »Was den Stil betrifft, habe ich diese einfache Sprache, ja – aufgrund der Wiederholungen – klingende Musik, verwendet, die in den religiösen Büchern und in den mit volkstümlicher Rhapsodik getränkten Gesängen üblich ist.«⁶³ Dem entspricht auch die Erzählfiktion, die das kurze Nachwort aufstellt: Der Autor präsentiert sich da als Barde, der die Geschichte nach dem Aussterben des betreffenden Indianerstamms von einem Papagei gehört haben will: »Ich habe mich auf dieses Blattwerk gekauert, habe mir die Zecken vom Leib gekratzt, habe auf meiner Gitarre gezupft und mit kühnen Akkorden den Mund dem Antlitz der Welt geöffnet und in unreiner Rede die Worte und Werke Macunaímas besungen, des Helden unseres Volkes.«⁶⁴

Mário de Andrades »brasilianische Odyssee« ist also ein höchst unheiliges und unernstes Nationalepos, das sich wohl nur schwer dem argentinischen *Martín Fierro* an die Seite stellen läßt, obwohl beide Werke mit Homers Epen verglichen wurden. Der Autor bringt durch die Übersetzung indianischer Mythen in die Alltagssprache der brasilianischen Großstadt zahlreiche komische Effekte hervor, die in manchem sogar an den *Quijote* als den Vertreter einer alogischen Weltsicht in einer – für den zeitgenössischen Leser – ebenfalls modernen Umgebung gemahnen. Zugleich ist Macunaíma auch der typische Anti-Held des Schelmenromans.⁶⁵ In diesem Zusammenhang muß auch die Titelformulierung »herói sem nenhum caráter« gesehen werden, die Meyer-Clason ein wenig ungenau mit »Held ohne jeden Charakter« übersetzt, was mir zu sehr auf den Bereich des Moralischen hindeuten scheint. Demgegenüber spricht Mário de Andrade in seinem zweiten Vorwortentwurf von »Fehlen des Charakters im doppelten Sinne eines Individuums ohne moralischen Charakter und ohne charakteristische Eigenschaft«, rückt *Macunaíma* also zumindest in dieser Formulierung nahe an Musils *Mann ohne Eigenschaften* heran, dessen erster Band allerdings erst 1930 erschienen

ist, so daß Mário de Andrade ihn nicht gekannt haben kann. Tatsächlich geht es ihm ja auch nicht um eine Eigenschaftsverweigerung im Musilschen Sinne, sondern eher um die national-psychologische und natürlich mit dem Programm der Begründung einer *brasilidade* verbundene Feststellung, der Brasilianer habe keinen Nationalcharakter bzw. keine typischen nationalen Eigenschaften:

»Der Brasilianer hat keinen Charakter, weil er keine eigene Zivilisation besitzt und kein traditionelles eigenes Bewußtsein. Nun, als ich über diese Dinge nachgrübelte, stieß ich auf Macunaíma im Deutschen Koch-Grünbergs. Und Macunaíma ist ein Held, der überraschenderweise keinen Charakter besitzt. (Das gefiel mir.)«⁶⁶

In dieser Formulierung des ersten Vorworts stellt er also die Genesis des Buches so dar, als ob ihm bei seinen Überlegungen im Rahmen des modernistischen Erneuerungsprogramms in Koch-Grünbergs Mythensammlung sozusagen ein Exempel der fehlenden Identität präsentiert worden sei. Seltsam ist jedoch, daß Macunaíma bei dem deutschen Ethnologen – wie wir gesehen haben – durchaus Charaktereigenschaften hat: Er wird ja ausdrücklich als »ränkesüchtig, schlau, tückisch, schadenfroh, tölpelhaft und prahlerisch« bezeichnet (Koch-Grünberg, S. 5–7). Wie kann der Autor trotzdem zu der Meinung gelangen, schon in seiner Vorlage sei der Held eigenschaftslos? Man mag sich das vielleicht mit einem von christlichen Vorstellungen geprägten Erwartungshorizont erklären, demzufolge (zum Unterschied von den Theorien der Gnosis) der Schöpfer von Menschen und Tieren nicht zugleich böse und dumm sein kann. Da die traditionellen Eigenschaften Macunaímas in sich widersprüchlich werden, erschiene der Held seinem Autor insofern charakterlich nicht klar festgelegt, als er sich in einem manichäischen System, das auch der christlichen Weltordnung zugrunde liegt, nicht eindeutig unter die Kräfte des Lichts oder der Finsternis einordnen läßt: denn einerseits hat er, wenn auch eher im Vorübergehen und ohne Plan, alles geschaffen, andererseits werden ihm gerade jene Eigenschaften zugeschrieben, mit denen im religiösen Theater und in der Farce des Mittelalters der Teufel behaftet ist: er ist hinterlistig und dumm zugleich. Diese Heterogenität hat Mário de Andrade noch dadurch akzentuiert, daß er in seiner »Rhapsodie« die Figur des Macunaíma mit der des weniger tölpelhaften, aber auch schelmischen Kone'wo, mit der des Lügners Kalawunseg, und mit anderen Gestalten aus Koch-Grünbergs Sammlung verschmilzt, so daß eine Figur entsteht, die zwar im Sinne der realistischen Romanästhetik keinen »Charakter«, wohl aber zahlreiche Eigenschaften hat. Die wichtigste darunter ist wohl in Macunaímas von Mário de Andrade eingeführten stereotypen Äußerung »Ach! Diese Faulheit!« enthalten. Aber auch

diese Eigenschaft läßt sich nicht in ein moralisches System einordnen: Mário de Andrade hat gerade ihr schon 1918 einen Artikel unter dem Titel »A divina Preguiça« gewidmet, in dem er die Faulheit mit dem antiken »Otium« gleichsetzt und von der »bürgerlichen Faulheit« des »dolce far niente« unterscheidet:

»Damit der Idealismus blühe und die Illusionen sich fortpflanzen, gilt es fortzufahren im Schelten derjenigen, die sich im bürgerlichen, lasterhaften »far niente« selbst herabwürdigen, und ebenso im Preisen derjenigen, die die Künste verstanden und zu höchster Höhe geführt haben, im Umgang mit der göttlichen Faulheit (a divina Preguiça)!«⁶⁷

Die Eigenschaftslosigkeit des Romanhelden läßt sich also als ein Fehlen eines einheitlichen Charakters im Sinne der Gesetze des realistischen Romans einerseits und als Mangel an einer moralisch eindeutig klassifizierbaren Haltung des mythischen Helden andererseits deuten. In beiden Fällen erscheint Mário de Andrades nationalpsychologische Folgerung (die Brasilianer haben keine nationale Identität, sind also eigenschaftslos,⁶⁸ daher ist Macunaíma die typische Verkörperung des Brasilianers) zweifelhaft. Oder sollte damit die Unreife, die Sprunghaftigkeit eines noch nicht entwickelten Charakters gemeint sein? Im ersten Vorwortentwurf wird der Brasilianer einmal mit einem Halbwüchsigen verglichen (»Er ist wie ein Bursche von nicht einmal zwanzig Jahren; man kann gerade mehr oder weniger allgemeine Tendenzen erkennen, aber es ist noch zu früh, irgendetwas endgültig festzustellen.«, *Tempo*, S. 289). Aber auch das ist Macunaíma ja eigentlich nicht: Eine (auch nur angedeutete) Entwicklung seiner Charakterzüge ist kaum feststellbar, von Anfang bis Ende bleibt er eher boshaft, hauptsächlich an leiblichen (und besonders sexuellen) Genüssen interessiert und wiederholt ständig seinen Lieblingssatz »Ai! Que preguiça!«.

Man könnte versuchen, von Mário de Andrades nationalem Bewußtseinsbildungs-Programm abzusehen und das Werk sozusagen gegen die verbalisierte Absicht seines Autors im Sinne der Musilschen Eigenschaftslosigkeit zu deuten. Macunaíma wäre dann der bewußt Nichtangepaßte, das Symbol der Verweigerung sozialer Identität durch einen Menschen eines anderen Kulturkreises, dem die moderne Zivilisation nichts anhaben kann, etwa im Sinne Moosbruggers: ein siegreicher Moosbrugger, der seinen italienischen Riesen ungestraft im eigenen Sugo umkommen lassen kann, ohne deshalb vor ein Strafgericht gebracht zu werden, und der eine Rede halten darf, in der sich sein Weltbild offenbart, ohne daß er ausgelacht würde. Ein wenig in diese Richtung dürfte die Interpretation der »Antropofagos« gegangen sein, die *Macunaíma* für ihre Bewegung reklamierten, denn der eigenschaftslose Mensch in der

indianischen Inkarnation ist doch zugleich auch der »homem nú, natural, antropophago«, als den Osvaldo da Costa den Tupi-Indianer vorgeführt hat, um aus ihm das Leitbild der »Antropofagos« zu machen. Freilich geht es bei diesen Interpretationsansätzen nie um Eigenschaften an sich, sondern um Eigenschaften im Rahmen des Weltbilds einer europäischen oder europahörigen Gesellschaft. Dieser »Lack« soll dem Wilden abgewaschen werden, damit darunter seine natürlichen *Eigenschaften* zum Vorschein kommen, die durch keinerlei christlich-moralische Vorbehalte gehemmt werden dürfen. Dieser Interpretationsansatz ließe sich weiter verfolgen bis zu einer Konfrontation mit Oswald de Andrades philosophischem Spätwerk, *A Crise da Filosofia Messiânica* und *A Marcha das Utopias*, in denen er, nach einem politisch begründeten Intermezzo im Sozialistischen Realismus, die Gedanken der Anthropophagie wieder aufnimmt und ein auf der Hegelschen Dialektik aufgebautes Schema entwickelt, das sich unschwer in unsere Suche nach einem durch die Verwendung mythisch-magischer Bewußtseins Elemente geprägten Paradies einordnen ließe: Als Thesis steht da »o homem natural«, dem als Antithese »o homem civilizado« entgegengestellt wird. Die ausständige Synthese, den »homem natural tecnizado«, sollte die »Antropofagia« bringen.

Bei all diesen Denkspielen darf jedoch das notwendige Korrektiv nicht fehlen: Mário de Andrade stand diesen Programmen stets fern, auch sein *Macunaíma* ist in erster Linie nicht als philosophisches Werk der Identitätssuche zu betrachten; es ist ein »livro de férias«, dessen wesentlichstes Bauprinzip der Humorismus bleibt; es ist zugleich aber auch, wie Emir Rodríguez Monegal feststellt, »ein mythopoetischer Schöpfungsakt«,⁶⁹ ein Akt dichterischer Schöpfung also, der sich, angeregt durch ästhetische Überlegungen der Avantgarde, bewußt Verfahren der mythischen Erzählung zunutze macht, um sie spielerisch umzusetzen: »Macunaíma: da ich mich seiner bediente, ohne vorher ein klares Bewußtsein seiner Person zu haben, instinktiv, mit einer alogischen, jedoch als satirisch oder etwas dergleichen zu bezeichnenden Systematik bediente, wurde der religiöse Charakter des Buches unterstrichen.«⁷⁰

Freilich sind die meisten Ansätze des Modernismus zur ästhetischen Erneuerung und zur Mytho-Poesis im beschriebenen Sinn nicht weiter verfolgt worden: die unmittelbar folgende Epoche der brasilianischen Literatur wird von einem neuen Regionalismus bestimmt.⁷¹ Ob es am spielerischen Unernst liegt, daß Mário de Andrades Anwendung avantgardistischer Ästhetik auf von der Ethnologie bereitgestelltes Material in der brasilianischen Literatur keineswegs Schule gemacht hat, ob an der politischen Entwicklung des Landes (insbesondere der Regierung von Getúlio Vargas, die jede ästhetisch revolutionäre Bewegung unterdrückte und viele Autoren, darunter sogar den Bolschewistenhasser Oswald de An-

drade, in ein politisch oppositionelles Engagement trieb, dem sie – wenigstens vorübergehend – ihr Streben nach ästhetischen Neuerungen opferten), oder einfach an der Irrealität der indianischen Identifikationsfigur in einem Staat, der seine Indianer weitgehend eliminiert hatte oder noch zu eliminieren im Begriffe war, das muß im Rahmen dieser Untersuchung dahingestellt bleiben. Mário de Andrade hat die Tupi-Begeisterung seines Namensvetters ohnehin nie voll geteilt; er ist sich seiner Wurzeln in der europäischen Kultur zu sehr bewußt. Noch im Februar 1928, also im Erscheinungsjahr von *Macunaíma*, gibt er dieser Problematik in seinem Gedicht *Improviso do Mal da America* Ausdruck, das mit der Zeile beginnt: »Herrischer Schrei des Weiß-Seins in mir . . .«; dieses Weiß-Sein wird als fremdes Erbe in einem nichteuropäischen Kontinent empfunden (»Ich fühle mich weiß, schicksalhaft als ein Wesen aus Welten, die ich niemals gesehen habe«), aber letztlich – gegen die Tupi-Ideologie der »Antropofagos« – von dem »tragischen Harlekin« Mário de Andrade dennoch bejaht:

Aber ich kann mich nicht schwarz noch rot fühlen!
Natürlich sind auch diese Farben in mein Harlekinskleid verwoben,
Aber ich fühle mich nicht schwarz, aber ich fühle mich nicht rot,
Ich fühle mich nur weiß, Liebe und Aufnahmebereitschaft ausstrahlend
Gereinigt in der Revolte gegen die Weißen, gegen die Vaterländer, die
Kriege, die Besitzinstitute, die Faulheiten und Unwissendheiten!
Ich fühle mich jetzt nur weiß, ohne Luft in dieser freien Luft Amerikas!
Ich fühle mich nur weiß, nur weiß in meiner von Rassen gesprenkelten Seele!⁷²

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als zwischen diesem Bekenntnis und dem Anspruch, für die Indios zu sprechen, ja selbst der »Gran Lengua« der Mayas zu sein, mit dem zwei Jahrzehnte später Miguel Angel Asturias auftritt. Die hispanoamerikanische Paradiessuche der 40er Jahre scheint – wenigstens zu Beginn – frei von den Selbstzweifeln eines Mário de Andrade zu sein.

2. »El Gran Lengua«: Miguel Angel Asturias zwischen Surrealismus, Regionalismus und ästhetischer Verarbeitung der Altamerikanistik

Viel stärker als der brasilianische Modernismo ist in Europa die hispanoamerikanische Strömung einer ästhetischen Neuentdeckung des Einheimisch-Indianischen rezipiert worden, die, wie im einleitenden Abschnitt

dargestellt, 25 Jahre später, zu Ende der 40er Jahre, mit den Nachkriegspublikationen der am französischen Surrealismus geschulten Autoren einsetzt. Allerdings wirkte sich diese Strömung der »nueva novela«, des »realismo mágico« oder des »real maravilloso«⁷³ direkter auf die Fortentwicklung der Literatur des Subkontinents aus: während in Brasilien erst João Guimarães Rosa in den 50er Jahren an diesen Aspekt des Werks von Mário de Andrade anknüpft, ist Ariel Dorfman durchaus beizupflichten, wenn er in zwei 1949 erschienenen, zum Teil aber weit früher konzipierten Romanen die »Geburtsstunde des modernen Romans in der hispano-amerikanischen Literatur« schlechthin sieht: »Der gegenwärtige hispano-amerikanische Roman hat ein recht präzises Geburtsdatum. Es ist das Jahr 1949, in dem *El reino de este mundo* von Alejo Carpentier und *Hombres de maíz* von Miguel Angel Asturias das Licht der Öffentlichkeit erblicken.«⁷⁴ Es ist unbestreitbar, daß der Versuch einer ästhetischen Verarbeitung der Weltsicht »primitiver« Kulturen (der haitianischen Neger bei Carpentier, der guatemaltekischen Indios bei Asturias) in Lateinamerika auf fruchtbaren Boden gefallen ist und sich mit unterschiedlichen Akzentuierungen in den meisten Romanen des »Booms« aus den 60er Jahren nachweisen läßt. Die späteren Autoren (und auch Carpentier) treten jedoch bescheidener auf als Asturias, dem – wenigstens in seiner Selbstinterpretation als »Gran Lengua«, d. h. als magischer Sprecher »seines« Stammes – offenbar eine nahtlose Wiederbelebung der Maya- und Nahuatl-Dichtung aus der Zeit der Conquista vorschwebte.⁷⁵

Die Legende von Asturias' Aufwachsen in ausschließlich indianischer Kulturtradition habe ich bereits in Frage gestellt.⁷⁶ Horst Rogmann hat diese »Mystifikation« wohl endgültig beseitigt. Im übrigen hat Asturias eine ausschließlich indianische Identität nie wirklich behauptet; er erzählt lediglich, zwischen seinem vierten und siebenten Lebensjahr in dem Provinzort Salamá des öfteren mit dem Großvater durch die Felder gewandert zu sein und auch mit Indiokindern gespielt zu haben.⁷⁷ Vom siebenten Lebensjahr an besucht er jedoch ein Don-Bosco-Kolleg in der Hauptstadt und berichtet von einer »mystischen Phase« (López A., S. 53). Die sich daran anschließende Entwicklung ist – nach eigener Auskunft – von einem liberalen Atheismus und von der Sympathie für die Entente im Ersten Weltkrieg geprägt und zeigt einen eher an Europa orientierten Asturias. Erst 1921, als er in Mexiko als Vertreter der guatemaltekischen Studenten mit José Vasconcelos zusammentrifft, erwacht sein Interesse für die Indios aufs neue. So wählt er für seine juristische Dissertation ein soziologisches Thema: »El problema social del indio«. Diese Forschungsarbeit, lange Zeit nicht wieder veröffentlicht, hat aufgrund ihres Titels sogar bewirkt, daß Asturias irrtümlich für den ersten mittelamerikanischen Vertreter eines politisch-sozialen Indigenismus an-

gesehen wurde.⁷⁸ Seit der Neupublikation durch Claude Couffon 1971 kann man sich jedoch davon überzeugen, daß Asturias' Verhältnis zum Indio damals ein ganz anderes war, als es sich aus seinem späteren literarischen Werk und seinen programmatischen Äußerungen ergibt: Die Lage der Indios wird zwar bedauert, aber mit einer Mischung aus liberaler Fortschrittsideologie und vagen Rassezuchtgedanken à la Gobineau stellt der junge Jurist fest, daß es für eine so degenerierte »Rasse« nur eine Möglichkeit des Überlebens gebe: die massive Kreuzung mit einer gesunden weißen »Rasse«, geprägt von Werten wie Familie, Sparsamkeit, Moral, Ehrlichkeit, Arbeit und Ehre – wie man sie etwa in der Schweiz, Belgien, Holland, Bayern, Württemberg und Tirol finden könne.⁷⁹ Es ist Rogmanns Kritik dieser These als »francamente patriarcal y racista«⁸⁰ kaum etwas hinzuzufügen, und selbst Gordon Brotherstones Qualifikation der Dissertation als Anregung zum »Genocid«⁸¹ scheint angesichts von Asturias' Verweis auf die »vorbildliche« Lösung der Indianerfrage in den USA und Argentinien kaum übertrieben. Zumindest im kulturellen Bereich schwebt dem 24jährigen Dissertanten offenbar tatsächlich die Ausrottung der indianischen Traditionen vor, wenn er die Indios als »müde gewordene Völker« sieht, »bei denen absurden Traditionen, die nur Schatten perpetuieren, zuviel kultische Verehrung geschenkt wird«, und nach gründlicher, jeden Aberglauben bekämpfender Schulbildung in spanischer Sprache verlangt:

»... Es ist ganz natürlich, daß man damit beginnen muß, ihnen Spanisch beizubringen. Den Indio in seiner Sprache zu unterrichten, ist nicht nur schwieriger, sondern nachgerade schädlich. Die Erziehung hat darauf abzielen, den Indio für ein gesünderes Verständnis seiner sozialen Beziehungen vorzubereiten, seinen Aberglauben zu bekämpfen, ohne ihn zu verletzen...«⁸²

Es erscheint daher eher befremdend, daß sich Asturias 1965 in Maya-Tradition als »Gran Lengua« und »vocero de mi tribu« definiert, während er sich in dem Vorwort zu der neuaufgelegten Dissertation (1971) nur halbherzig distanziert, weil »die Einwanderung nicht die erwünschten [Zucht-]Ergebnisse gebracht hätte« (ebda., S. 18 f.). Jedenfalls kann man in der Hinwendung des Mestizen Asturias, der 1923 noch die Ausrottung indianischer Kultur und Lebensweise propagiert, zu den indianischen Traditionen als Wurzel einer neuen lateinamerikanischen Kultur kaum das Ergebnis einer organischen Entwicklung sehen. Zwischen den Werken Asturias' und dem Indigenismus eines Alegría, zu dem ihn der in der Dissertation vorgezeichnete Weg der patriarchalischen Bevormundung hätte hinführen können,⁸³ liegt ein qualitativer Sprung, der sich in erster Linie aus der direkten Befruchtung und Teilnahme an den ästhetischen Überlegungen der Pariser Avantgarde erklären läßt, zu der Astu-

rias während seiner Pariser Studienjahre 1924–1933 gewisse (wenn auch nicht zu enge) Kontakte unterhielt. Noch vor diesen literarischen Kontakten sind aber für sein neues Verhältnis zum indianischen Kulturerbe die wissenschaftlichen Anregungen durch die französische Altamerikanistik zu nennen, deren hervorragendster Vertreter Georges Raynaud in den 20er Jahren an der Sorbonne lehrte.

Asturias' Pariser Jahre: Kontakte mit surrealistischer Ästhetik und Studium bei dem Altamerikanisten Raynaud

Von London kommend, wo er im British Museum nach eigenen Angaben das erste Mal von der Maya-Kunst fasziniert worden ist, gelangt Asturias im Juli 1924 nach Paris. Als er von Raynauds Vorlesungen über die Maya-Kulturen erfährt, beschließt er, das Studium zu wechseln und in Paris zu bleiben. Er wird in der Folge nicht nur einer der eifrigsten Hörer des Altamerikanisten, sondern auch sein Mitarbeiter und übersetzt mit einem mexikanischen Studienkollegen unter Raynauds Anleitung dessen französische Version des »Heiligen Buchs« der Maya-Quiché, des *Popol vuh*, sowie der *Anales de los Xahil* ins Spanische. Im Zuge dieser Übersetzungsarbeit mußte Asturias (der eigenen Angaben zufolge keine Indiosprache beherrscht⁸⁴) sich bemühen, die völlig anderen Begriffsinhalte der Quiché-Sprache im Spanischen wiederzugeben. Daraus entsteht eine sprachschöpferische Arbeit, die für seine eigenen späteren Werke bestimmend bleibt. In seinem Vortrag »Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana« aus den 70er Jahren stellt Asturias diesen Vorgang, poetisch überhöht und auf die gesamte neuere hispanoamerikanische Literatur ausgeweitet, wie folgt dar:

»Was wir tun, ist erfinden, eine neue Sprache erfinden, sie schaffen, ein Ausdrucksmedium für das uns Eigentümliche. . . Und wir erfinden sie nicht einfach so, aus einer Laune heraus, aus Gier nach dem Neuen, aus Exotismus (. . .) Wir tun es, angetrieben von dem indianischen Blut in uns und in unserem Fall, dem Fall Guatemalas, weil es von uns verlangt wird, wie es schon in unseren Mythologien der Fall war, um das Mysterium zu enthüllen, um das richtige Wort, den passenden Ausdruck zu finden, jenen Ausdruck, den die Götter als Teil des geheiligten Feuers einst verbargen und den die Stämme auf ihrer Wanderung allmählich entdeckten.«⁸⁵

Zugleich besteht durch die Öffnung zu einem Denken außerhalb der abendländisch-logischen Tradition auch eine Parallele zu der sprachlichen Arbeit der Avantgarde, mit der Asturias Kontakte pflegt. Ohne auf die spezifischen exotistischen und europafeindlichen Tendenzen des Sur-

realismus einzugehen, stellt Asturias immer wieder seine Begegnung mit den Surrealisten als eine Art »Befreiung zum Eigenen« dar:

»Für uns stellte der Surrealismus (...) die Entdeckung nicht des Europäischen, sondern des Indianischen und Amerikanischen in uns selbst dar. Der Surrealismus (...) bedeutete eine große Möglichkeit der Unabhängigkeit gegenüber den abendländischen Formen.«⁸⁶

Das so entdeckte »Eigene« besteht für Asturias in einem (im angeblich freudianischen Sinn) »indianischen Unbewußten« (»inconsciente indígena«, ebda.), der unter dem abendländischen Über-Ich »verborgen gelegen« sei. Diese und andere, ähnlich naive Bezugnahmen Asturias' auf die Theorie des Surrealismus werden von Carlos Rincón⁸⁷ zu Recht zurückgewiesen, ebenso wie die allzu simple Gleichsetzung der surrealistischen Methode mit der Erzählweise der von Asturias übersetzten Indianerliteratur: »Man findet zum Beispiel im *Popol Vuh* und in den *Annalen von Xahil* das, was man einen hellsichtigen, vegetalen Surrealismus nennen könnte, früher als all das, was uns bekannt ist.«⁸⁸ Das kann jedoch nichts an der wesentlichen Rolle des Surrealismus für Asturias und andere lateinamerikanische Autoren seiner Generation ändern, die eben in der Aufhebung des post-kolonialen Minderwertigkeitsgefühls besteht, das vor allem die eigenen Indianerkulturen betrifft. Wenn Asturias im nachhinein freimütig seine Heimat als Ganzes surrealistisch nennt (»Übrigens ist Guatemala ein surrealistisches Land. Alles – Menschen, Landschaften und Dinge – schwebt dort in einem surrealistischen Klima aus nebeneinandergestellten Verrücktheiten und Bildern.«⁸⁹), kann man das wohl kaum mehr für einen Bezug auf eine bestimmte ästhetische Theorie und/oder Praxis der Avantgarde, sondern lediglich für die Manifestation eines bestimmten Selbstgefühls halten, das sich den Lateinamerikanern im Paris der 20er Jahre mitzuteilen scheint, und von dem Asturias ebenso wie Alejo Carpentier Zeugnis ablegt. Man fühlt sich als Inkarnation des surrealistischen »Bon Sauvage«,⁹⁰ der den mühevollen Gedankenexperimenten der nach dem »merveilleux« suchenden hyperzerebralen Europäer eine ganz reale Wunderwelt, eben das »real maravilloso« entgegensetzen vermag. Natürlich ist das eine weitgehend illusionistische Position, aber sie spielt im Augenblick eine sehr wesentliche und auch positive Rolle, indem sie der hispanoamerikanischen Literatur ein neues Selbstgefühl gibt und damit einen neuen, präsumptiv »amerikanischen«⁹¹ Weg zwischen dem Ästhetizismus Rubén Daríos und der realistisch-naturalistischen Romanästhetik des 19. Jahrhunderts eröffnet, die bis dahin noch immer weitgehend die Erzählliteratur bestimmte.

In diesem neuen Selbstgefühl schreibt Asturias seine *Leyendas de Guatemala*, die Luis de Arrigoitia als »Quelle oder Ausgangspunkt des ge-

samen späteren Werk von Asturias« sehen will.⁹² Diese Sammlung kurzer, mythischer bzw. legendenhafter (synkretistischer) Erzählungen ist in den Jahren 1923–1928 neben der Arbeit an den Übersetzungen der Maya-Texte entstanden, gleichsam als eine Art Fingerübung, als eigene Improvisation in dieser neuen, dem liturgischen Ton und zugleich der Weltsicht des Quiché möglichst angepaßten Sprache, die sich Asturias im Rahmen der *Popol Vuh*-Übersetzung erarbeitet hatte.⁹³ Schon die Ausgabe von 1930 ist in Europa durchaus im Sinne des Exotismus rezipiert worden – zwar nicht von einem Surrealisten oder einem Vertreter des literarischen Exotismus, aber immerhin von Paul Valéry, dessen Brief an den Übersetzer Francis de Miomandre seitdem jeder Ausgabe der *Leyendas* vorangestellt wird. Valéry spricht unter anderem von einem »guatemalteckischen Elixier«, einem »tropischen Traum«, ja dem Gefühl, den »Saft unvorstellbarer Pflanzen« zu schlürfen. Zu dieser exotisch-unverbindlichen Rezeption trägt jedoch auch der Rahmen des Autors bei: den genannten *Leyendas* sind nämlich zwei Textstücke vorangestellt, die Asturias »Guatemala« und »Ahora que me acuerdo« betitelt hat. In beiden bewirkt eine Reihe von Signalen des Autors eine rationale Distanzierung und stempelt das Mythisch-Legendäre zur romantischen Kindheits-erinnerung. In »Guatemala« gleitet die Perspektive schrittweise in den Traum ab: Zunächst werden die Volkssagen als Aberglauben vorgestellt, wenn ein Absatz mit »Wie in den alten Geschichten erzählt wird, an die heute niemand mehr glaubt – weder die Großmütter noch die Kinder ...« beginnt; der Anfang des nächstfolgenden Absatzes ist demgegenüber bereits wertneutral (»Es besteht der Glaube ...«), und im übernächsten Absatz haben wir ausdrücklich – und von einem sich dieser Tatsache durchaus bewußten Erzähler geführt – das Reich des Traums erreicht: »Die hauchzarte Leinwand des Traums bevölkert sich mit Schatten, die sie erzittern lassen«.⁹⁴ Nun kann der »Cuco de los Sueños«, refrainartig wiederholt, den »Faden seiner Geschichten spinnen«, jedoch nicht, ohne von dem überlegenen Erzähler bei einem Spaziergang durch die alten Maya-Städte mit einem ironischen Blick in die Gegenwart unterbrochen zu werden:

»Städte, rauschend wie offene Meere!

Zu ihren steinernen Füßen, unter ihrem weiten, legendenumgürteten Ornat, treibt ein kindliches Volk die Spiele der Politik, des Handels, des Krieges. ...«⁹⁵

In der Traumatmosfera einer imaginären Heimkehr läßt Asturias den Ich-Erzähler von »Ahora que me acuerdo« im Lauf eines Spaziergangs in den Urwald zu einer mythischen Indianergestalt namens »Cuero de oro« werden, die er selbst im Glossar als »neue Inkarnation Quetzalcohuatl« erklärt. Dieser »Cuero de oro«, als »primitivo, inhumano e infantil« be-

zeichnet, erlebt nun im Urwald die Tänze und Hymnen seines Stammes, die lediglich eine neue Kombination der *Popol Vuh*-Schöpfungsformeln darstellen. Nachdem er dort immer tiefere Wurzeln geschlagen hat (»meine Wurzeln wuchsen und verzweigten sich«, OC I, 33), muß er doch wieder in die Gegenwart Guatemalas zurückkehren, in der ihm ein altes Ehepaar in einem düsteren Laden die »Leyendas« seines Landes erzählt. Dieser Rahmen bewirkt also eine Distanzierung von der ausdrücklich als »traumartig« charakterisierten mythischen Darstellungsweise der nachempfundenen »Volkserzählungen«, und dadurch wird, anders als in Asturias' späterem Werk, eine direkte Konfrontation des Lesers mit der mythischen Weltsicht verhindert. Das mythische Bewußtsein wird aber auch nicht in so spielerisch-ironischer Form präsentiert wie in Mário de Andrades *Macunaíma*, sondern eher in romantischer Nostalgie, woran auch die spärlichen Ansätze zu einer surrealistischen Bildtechnik nichts ändern. In einigen Aspekten steht das Werk sogar den Tendenzen eines Regionalismus Gionoscher Prägung nahe,⁹⁶ etwa in der Dominanz der Baummetapher, die an die *Vraies Richesses* erinnert, und der die »wahre Ursprünglichkeit« des Waldes gegenüber der stets entfremdenden Stadt entspricht. Auch programmatisch hat sich ja Asturias bisweilen in dieser Richtung geäußert, etwa, wenn er für die Literatur der Zukunft eine durchaus an Giono erinnernde Alternative Natur/Großstadt entwirft: »Unser Problem besteht darin, eine Literatur zu schaffen, die nicht von Asphalt, noch von Glas, noch von Zement spricht. Sie muß von der Frische der Erde, des Keims, des Baumes sprechen.«⁹⁷ Eine nähere Beschäftigung Asturias' mit Gionos Regionalismus läßt sich allerdings nicht nachweisen. Dagegen darf die eingangs vertretene Ansicht wohl als erwiesen angesehen werden: daß diese ersten literarischen Versuche des Maya-Übersetzers einerseits von seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit den indianischen Kulturtraditionen Lateinamerikas unter der Anleitung eines führenden europäischen Ethnologen, andererseits von seiner Berührung mit der künstlerischen Avantgarde bestimmt sind, wobei insbesondere die Surrealisten als Anreger gewirkt haben.⁹⁸ Asturias entwickelt offenbar in diesen Jahren seine später immer wieder vorgetragene These von einem »natürlichen Surrealismus« des indianischen Denkens, der nicht mit den politisch-sozialen Implikationen der Bewegung behaftet, und vor allem nicht intellektuell, nicht »ästhetizistisch« sein, dafür aber der spontanen Denkweise des ideal-paradiesischen »Primitiven« entsprechen soll:

»Ich glaube, der französische Surrealismus ist sehr intellektuell, während der Surrealismus in meinen Büchern einen gänzlich magischen, gänzlich andersartigen Charakter annimmt. Es ist keine intellektuelle Haltung, sondern eine vitale, existentielle Haltung. Es ist die Haltung des Indio, der mit seiner primitiven und

kindlichen [*infantil*] Mentalität das Reale und das der Traumwelt Angehörige vermischt.«⁹⁹

So problematisch diese These – nicht zuletzt aufgrund des darin vertretenen Indio-Bildes (mit der »*mentalidad infantil*«) – klingt, unterstreicht Asturias' Äußerung doch nochmals die bereits angedeutete Rolle, die die Pariser Jahre und der Kontakt mit der surrealistischen Gruppe für die lateinamerikanischen Autoren im Rahmen der Entwicklung ihres Selbstgefühls und ihrer Neubewertung des indianischen Denkens spielten.

Hombres de maíz – mißlungene Synthese oder mythopoetischer Entwurf?

El señor presidente (1946), Asturias' erster Roman, wird zwar mehrheitlich als sein gelungenstes Werk gewertet, ist aber sowohl von der vorwiegend politischen Thematik als auch von dem weitgehend traditionellen Handlungsaufbau her – trotz des Kapitels, in dem der Präsident mit dem furchterregenden Gott Tohil verglichen wird – kaum von indianisch-mythischen Kompositionselementen beeinflusst. Ich will daher den zweiten Roman untersuchen, *Hombres de maíz* (1949), der schon im Titel auf die Schöpfungsmythe des *Popol Vuh* und der *Anales de los Xahil* Bezug nimmt, derzufolge die Menschen aus Mais geschaffen worden sind. Zunächst einmal stellt sich die Frage, ob *Hombres de maíz* überhaupt als Roman gesehen werden kann. Einen Untertitel, der darauf hinwies, gibt es nicht, zudem weicht der Text bezüglich Struktur und Sprache so stark von traditioneller Romanästhetik ab, daß Kritiker einerseits mehrfach die Gattungsverschmelzung bei Asturias unterstrichen haben,¹⁰⁰ andererseits *Hombres de maíz* jede (für den Roman als konstitutiv angesehene) strukturelle Einheit absprechen, woraus man entweder eine wertneutrale Feststellung über ein offenbar gewandeltes Erzähltextverständnis oder ein negatives Werturteil ableiten kann.¹⁰¹ Einigkeit dürfte jedenfalls darin bestehen, daß *Hombres de maíz* ein schwieriger Text ist, so schwierig anscheinend, daß ihn manche Rezensenten gar nicht oder nur teilweise lesen.¹⁰² Wer sich aber auf ihn einläßt, unterliegt offenbar einer so gewaltigen Faszination, daß er nicht indifferent bleiben kann: entweder werden die *Hombres de maíz* zum wesentlichsten Werk Asturias', ja überhaupt der modernen hispanoamerikanischen Literatur erklärt oder als gekünstelte Anthologie von Maya-Erzählungen in Grund und Boden verdammt.¹⁰³

Der Einsatz des Romans¹⁰⁴ scheint die Aussagen über die Dominanz lyrischer Prosa, über die Schwierigkeit des Werks, aber auch über den starken Einfluß der Maya-Texte zu bestätigen. Ohne freundliche Einfüh-

rungen – wie noch in den *Leyendas* – wird der Leser unvermittelt mit der Stimme eines anonymen, vielleicht kollektiven, vielleicht aber auch in einer mythologischen Identität (Erde, Götter, Ahnen) zu lokalisierenden Sprechers konfrontiert:

»Gaspar Ilóm läßt es geschehen, daß man der Erde Ilóms den Schlaf aus den Augen stiehlt. . .«

»Gaspar Ilóm läßt es geschehen, daß man der Erde Ilóms mit Äxten die Lider aufreißt. . .«

»Gaspar Ilóm läßt es geschehen, daß man der Erde Ilóms die buschigen Wimpern versengt mit Bränden, deren Widerschein den Mond schwarzrot färbt wie eine alte Ameise. . .«¹⁰⁵

Erst der nachfolgende Erzählabschnitt suggeriert, was mit dieser Dreierformel gemeint sein könnte: Offensichtlich wird der Kazike Gaspar Ilóm direkt angesprochen, und zwar vom »suelo«, d. h. von der Mutter-Erde, auf der er nicht nur schläft, sondern in der er auch durch seine toten Ahnen und seine Nabelschnur wurzelt (die Nabelschnur wird bei den Indios sofort nach Abfallen vergraben und stellt so eine Verbindung des Kindes zum Heimatboden dar). Diese Heimerde, die auch seinen Namen trägt (tierra de Ilóm), wird weitgehend anthropomorphisiert: die Rodungen durch Schlägerung bzw. Abbrennen rauben der Erde den Schlaf, indem sie ihr »Lider und Wimpern abtrennen«. Die alptraumhafte Bedrängnis, in der sich Gaspar angesichts der insistenten Forderungen der Erde nach Rache für die Rodungen befindet, wird mit teilweise surrealistischen Bildern wie etwa der »media luna sin dientes«, die ihn wie einen kleinen Fisch einschlürft (HdM-EC, 6), verdeutlicht.¹⁰⁶ Andererseits wird ihm, wieder in einer dreifach wiederholten Formel, Hilfe zugesagt: »Gelbe Kaninchen am Himmel, gelbe Kaninchen im Busch, gelbe Kaninchen im Wasser werden Seite an Seite kämpfen mit Gaspar.«¹⁰⁷ Gerade an dieser ersten Einführung der gelben Kaninchen läßt sich die Technik von Asturias, mythologische Reminiszenzen mit surrealistischer Assoziationstechnik zu verbinden, sehr deutlich zeigen: die »conejos« entstammen, wie wir aus dem umfangreichen Belegmaterial Gerald Martins wissen (HdM-EC, 284 f.) dem aztekischen Glaubenssystem, in dem sie als Wächter der Saat auftreten, und finden sich in einer ersten Skizze zu den *Hombres de maíz*, der Erzählung *Luis Garrafita* (HdM-EC, 251), wo sie als »Nahual«¹⁰⁸ des Gaspar Ilóm fungieren. In der folgenden Passage, in der sie nacheinander als Sterne, Maisblätter, Papaya-Früchte und Widerschein der Sterne im Wasser auftreten, wird als Assoziationsbasis ausschließlich die Farbe gelb herangezogen: diese assoziative Metamorphosenreihe entspricht zwar dem Prinzip der Wandelbarkeit,¹⁰⁹ das für den Mythos typisch ist, hat aber gerade in dieser visuellen Asso-

ziation keine Basis in realen Mythen, viel eher wohl in von Freud nachgewiesenen Praktiken der Traumarbeit, die auch in der surrealistischen Ästhetik eine wesentliche Rolle spielen.¹¹⁰ Dazu tritt die sprach- und lautspielerische Tendenz Asturias', die auf der von Alfonso Reyes besonders gepflegten Figur der »Jitanjáfora«¹¹¹ beruht und sich gerade im »conejo amarillo«-Abschnitt in Formulierungen wie »que se pegaron a *mamar* en un *papaya*« (»die sich [. . .] an den Zitzen eines Papayawaldes festsaugten«) oder »se disiparon en el agua como *reflejos* con *orejas*« (»die sich im Wasser zerstäubten wie spiegelnde Bilder mit Ohren« [HdM-EC, 6]) äußert. Mit der Einführung der gelben Kaninchen verstummt die direkte Anrede an den Kaziken, und es wird in der dritten Person, mit allen Finessen personaler Erzählweise geschildert, wie er, von Gewissensbissen gequält, in der Nacht aufsteht, sich Mut antrinkt und in brutaler Weise den Geschlechtsakt mit seiner Frau, der »Piojosa Grande« (der »Großen Verlausten«) vollzieht. Danach fällt die Erzählung plötzlich in einen betonten Lakonismus und berichtet nüchtern und schmucklos, wie Gaspar die »maiceros« (d. h. die Mestizen, die das Land durch Rodung urbar machen wollen) einen nach dem anderen erschießt.

Es folgt wieder ein Abschnitt, der keiner Perspektive eindeutig zugeordnet werden kann: Das in bewußt volkstümlicher, ja familiärer Sprache gehaltene negative Urteil über den exzessiven Maisanbau und den »Baum-Mord«¹¹² scheint schon durch die Selbstdefinition als »hombres de maíz« einem indianischen Mund zu entstammen. So heißt es über den Mais: »Ausgesät, um am Leben zu erhalten, ist er geheiligte Nahrung, denn der Mensch wurde aus dem Maiskorn erschaffen. Ausgesät, um Geld einzubringen, bedeutet er Hungersnot für den Menschen, der aus dem Maiskorn erschaffen wurde.«¹¹³ Daraus hat man zu Recht auf die Verdammung einer Haltung geschlossen, die den Tauschwert des Mais über dessen Gebrauchswert stellt.¹¹⁴ Gerald Martin gründet auf diesem eingangs ausgesprochenen Gebot sogar seine durchaus überzeugende Interpretation des Romans als Allegorie des Übergangs von der Stammes- zur Klassengesellschaft, wobei er letztere richtigerweise noch vor der Conquista, eben am Übergang zu einem Maya-Großreich, ansetzt.¹¹⁵ In der Erzählperspektive tritt danach wieder eine Distanzierung ein, indem durch die mehrfach wiederholte Erklärung »decían los ancianos del pueblo« ein kollektiver Sprecher für die mythisierende, an den *Anales de los Xabil* inspirierte Beschreibung Gaspars dingfest gemacht wird. Mit der Ankunft der Truppen unter dem Oberst Chalo Godoy schließlich setzt nun doch ein nahezu linear ablaufender Handlungsbericht ein, der die Vergiftung Gaspars durch den Verrat des Apothekers, des reich gewordenen Indios Tomás Machojón und seiner »ladina«-Frau Vaca Manuela, schildert. Zwar gelingt es dem Kaziken auf übernatürliche Weise, sich im Fluß das Gift aus dem Körper zu spülen, aber mittlerweile sind

seine Indios besiegt und ausgerottet worden: »...so erschien Gaspar Ilóm mit der Morgenröte, stärker als der Tod, stärker als das Gift. Aber seine Männer waren überrascht worden und niedergemacht von der berittenen Truppe.«¹¹⁶ Mit dieser ersten, kürzesten Erzählsequenz, die den Titel »Gaspar Ilóm« trägt, stehen die nachfolgenden drei Abschnitte, »Machojón«, »Venado-de-las-siete-rozas«, und »Coronel Chalo Godoy« insofern in direktem Zusammenhang, als sie die Vollstreckung der Rache an den Verrätern schildern, die von den »Glühwürmchen-Zauberern« verflucht worden sind: Diese Rache heißt nicht einfach Tod, sondern Unfruchtbarkeit, weil der Mensch nicht als Individuum, sondern als Teil der Sippe angesehen wird, und deshalb nicht der Körper, sondern der »Same« der Übeltäter vernichtet werden muß.¹¹⁷ Deshalb kommt zunächst nicht Tomás Machojón oder seine Frau in den Rache-Flammen der Zauberer um, sondern sein Sohn Macho, der seinen Samen weitertragen sollte. Bezeichnenderweise wird damit eine (wenngleich nicht weiter ausgeführte) ätiologische Mythe verbunden, denn der junge Machojón wird als Stern »an den Himmel entrückt«, wie uns das in *Macunaíma* mehrmals begegnet war. Er soll jedoch als Feuergeist immer wieder auf der Erde erscheinen; so wenigstens erzählen es die »maiceros«, die als Landpächter daran interessiert sind, daß ihnen der alte Großgrundbesitzer Machojón immer mehr Land zum Roden und Bebauen überläßt. Das erreichen sie, indem sie Don Tomás weismachen, sein Sohn erscheine bei den Brandrodungen, so daß er in fast wahnsinniger Hoffnung immer mehr Wald roden läßt, um seinen Macho doch noch einmal wiederzusehen. An dieser Stelle scheinen wir am weitesten von der mythischen Weltsicht entfernt zu sein: die Mythe vom »goldenen Reiter Machojón im Rodungsfeuer« wird unverzüglich als Betrug im Dienste der wirtschaftlichen Interessen der »maiceros« entlarvt. Aber der alte Machojón geht schließlich daran, in einer Art luzidem Wahn der Wahrheit des Mythos doch noch zu ihrem Recht zu verhelfen: er zündet heimlich das Maisstroh auf all seinen Ländereien an und stürzt sich mit seinem Pferd in die Flammen, um nun selbst als »Machojón de oro« zu erscheinen. Bei dem dabei entstehenden Großfeuer kommen außer ihm auch seine Frau, mehrere *maiceros* sowie ein Großteil der Soldaten um.

Auch der vierte Abschnitt, der Coronel Chalo Godoys Tod behandelt, steht in einem ähnlichen Zusammenhang: nach sieben Jahren (den vorausgesagten »siete rozas«) gerät Chalo Godoy an einem unheimlichen Ort bester mittelalterlicher Tradition (»El Tembladero«, offensichtlich der Krater eines erloschenen Vulkans) in einen magischen Hinterhalt. Drei Kreise schließen ihn und seine Männer ein: ein innerer aus Uhu-Augen, die ihn »festnageln«, ein zweiter aus den Augen der »Zauberer ohne Körper«, schließlich ein dritter aus Stechpalmen, deren Blätter wie »Dolche, die eine große Feuerbrunst in Blut taucht« erscheinen. Auch

Godoy wird nicht einfach getötet, sondern von den Eulenaugen auf ein Brett genagelt und zu einer Puppe von der Größe eines Zinnsoldaten verkleinert (was man als entfernte Anspielung auf die mißlungene Schöpfung des Menschen aus Holz und Lehm im *Popol Vuh* ansehen könnte). Asturias schildert diese Szene mit einem sehr gelungenen Kunstgriff: er läßt sie von einem Soldaten des Oberst berichten, der sich mit einer kleinen Einheit von der Haupttruppe getrennt hat. Dieser sieht das Geschehen freilich nicht wirklich, sondern nur in einer Art Vision, denn es ist Benito Ramos, eine nicht mehr indianisch-mythische, sondern eher legendenhafte Gestalt, die dem synkretistischen Umfeld der katholisch-indianischen Mischgesellschaft entstammt: es handelt sich um einen Mestizen, der einen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben soll, wodurch er zum Hellseher geworden ist. Wie Ariel Dorfman richtig beobachtet hat, findet dabei eine wesentliche Perspektivenverschiebung statt, die das gewandelte gesellschaftliche Umfeld anzeigt: »Es handelt sich um eine Metamorphose des Unpersönlichen in eine individuelle menschliche Stimme: das Geschehen, das zuvor als Wort auf der Ebene des Erzählers bestand, wandelt sich nun zum Wort im Mund der Person.«¹¹⁸ Damit nimmt der Autor nun einiges an Kühnheit aus dem ersten und teilweise aus dem zweiten Abschnitt zurück: Zwar ist jetzt nicht mehr das »Es besteht der Glaube . . .« aus den *Leyendas* als ausdrückliche Distanznahme des Autors eingeschaltet, aber zum Unterschied von der sich voll mit dem mythischen Weltbild identifizierenden Perspektive des Romananfangs wird es jetzt dem Leser anheimgestellt, wie weit er Benito Ramos' Hellsehergabe und seine Vision für bare Münze nehmen will.

Der zwischen den beiden Brandopfern liegende Abschnitt III (»Venado de las siete rozas«) weicht in mehrfacher Hinsicht von dem bisherigen Schema ab: Zunächst erscheint die dort vollzogene Rache (es wird nicht nur der Apotheker Zacatón getötet, sondern gleich seine ganze Familie ausgerottet) nicht als Hauptthema, sondern als beinahe zufälliges Nebenprodukt einer grausamen Praxis magischer Heilung: Frau Yaca Tecún, eine Mutter von fünf Söhnen, ist mit einem hartnäckigen Schluckauf behaftet (hier scheint so etwas wie Andradescher Humor beim Umgang mit dem Mythos durchzuschimmern), der entsprechend den magischen Traditionen der Indios körperlich in Gestalt einer Grille dargestellt wird. Der »curandero«, ein Zaubersheiler, greift zu einer Diagnosemethode, die auch in der heutigen Indio-Kultur noch weit verbreitet ist:¹¹⁹ der Befragung eines Mediums im Rausch, der in diesem Fall durch Peyote hervorgerufen wird. Der älteste Sohn Calisto verkündet, die Familie Zacatón habe der Mutter die Grille in den Bauch gesetzt, und der Schluckauf werde erst dann aufhören, wenn der gesamten Familie die Köpfe abgeschnitten worden seien. Dies geschieht, und die Mutter wird tatsächlich ge-

heilt, nur bleibt jetzt Calisto in seinem Wahnzustand zurück, von dem ihn – so der Curandero – nur der Stein im Auge des »venado-de-las-siete-rozas« befreien kann. Die Brüder machen sich auf, um dieses Tier zu erlegen, und als es gelingt, zeigt sich, daß es der Nahual des Curandero gewesen ist, der – wie bei Lévy-Bruhl an zahlreichen Beispielen gezeigt¹²⁰ – mit dem Tier so eng verbunden ist, daß er im gleichen Augenblick stirbt.

Hier ist der Leser zwar nicht über die recht lakonische und viel mit Dialogen arbeitende Darstellung verblüfft, wohl aber über das anscheinend völlig unlogische Geschehen: Warum wird die Rache nicht direkt, sondern sozusagen als zufälliger Nebeneffekt vollzogen? Und wieso opfert der Curandero mit seinem Therapievorschlag indirekt sich selbst? Klärend wirkt in diesem Zusammenhang natürlich, daß sich der Curandero im Schlußteil selbst als einer der Glühwürmchen-Zauberer entpuppt, und man also in seinen Handlungen (Mordauftrag, vielleicht auch vorhergehende Verursachung des Schluckaufs) durchaus eine kohärente Verfolgung der Rachepläne sehen kann. Die Selbstopferung schließlich wird dadurch entschärft, daß für Zauberer eine Auferstehung jederzeit im Bereich des Möglichen liegt: so ersteht der Curandero gegen Ende des IV. Teiles tatsächlich bereits zu einem neuen Leben in Tiergestalt, um sich an der Opferung des Obersten Godoy zu beteiligen.

Die Teile II–IV zeigen also einen wesentlichen Perspektivenwechsel. Von der Mythopoiesis des ersten Teiles, in dem der Stil und der Tonfall indianischer heiliger Texte nachgeahmt und das Geschehen sozusagen von einem »kollektiven Standpunkt« aus wiedergegeben wurde, wechselt Asturias auf eine Darstellung von außen, die bisweilen sogar entmythologisierend wirkt (wie bei der Entlarvung des Schwindels in Teil II), für den Leser stets aber noch die Möglichkeit, ja oft sogar Wahrscheinlichkeit einer Interpretation der Geschehnisse in den Kategorien einer mythischen Erlebnisweise aufrechterhält. Mit dem Abschnitt V, »María Tecún«, beginnt eine neue Phase im Roman: das Thema der Rache ist ja mit Chalo Godoys Tod abgeschlossen, und wenn man den Hinweis, María Tecún sei als Kleinkind bei dem Zacatón-Massaker übriggeblieben, ernst nimmt, muß zwischen Teil IV und V wohl ein Intervall von wenigstens zwanzig Jahren angenommen werden.¹²¹ Außer dem Hinweis auf die Abstammung der María Tecún und der Identität des Schauplatzes gibt es de facto im 5. Abschnitt keine Verbindung zu den vorhergehenden Partien. Der Blinde Goyo Yic, der von seiner Frau, eben dieser María Tecún, verlassen worden ist, macht sich verzweifelt auf die Suche nach ihr und unterzieht sich zu diesem Zweck sogar einer Staroperation bei dem Wunderheiler Chigüichón Culebra. Als er wieder sehen kann, bemerkt er freilich, daß er seine Frau ja nur an der Stimme kennt und daher jetzt erst recht einem Phantom nachjagt. Er versucht sich als Hausierer,

um die Stimmen möglichst vieler Frauen zu hören, und wird auf der Suche von seinem Nahual, einer Beutelratte (»tacuatztín«) unterstützt, freilich nur so lange, bis er sich auf einem Jahrmarkt mit einer fremden Frau sexuell einläßt. Als er sich daraufhin von dem Nahual verlassen sieht, gibt Goyo die Suche auf und will nur noch vergessen. Bei einem anderen Jahrmarkt tut er sich deshalb mit einem Partner namens Mingo Revolorio zusammen, kauft ein Faß Branntwein und versucht, durch den Schnapshandel reich zu werden. In einer pikaresken Szene verkaufen die beiden Händler einander unterwegs gegenseitig einen Schluck nach dem anderen gegen Barzahlung (wobei aber lediglich ein und dieselben sechs Pesos immer wieder den Besitzer wechseln). Am Schluß ist das Faß leer, die beiden Betrunkenen fühlen sich bestohlen, weil statt Tausender Pesos nur die ursprünglichen sechs vorhanden sind, und sie werden außerdem wegen illegalen Branntweinhandels festgenommen und zu dreieinhalb Jahren Haft verurteilt. Der Ablauf in »María Tecún« ist also wesentlich realistischer geschildert als die vorhergehenden Episoden. Die Reste magischer Denkweise (der Nahual, der Wunderheiler) sind unbedeutend im Verhältnis zu den durchaus rational erklärbaren Passagen der Handlung; die burleske Szene der sich selbst betrügenden Schnapshändler Goyo und Mingo gehört, wie schon Harss feststellt,¹²² zu den gelungensten.

Allerdings lassen sich die Abläufe in vielfacher Hinsicht symbolisch interpretieren. Die innere Krise und die Operation Goyo Yics sind als Initiationsritus darstellbar, die Suche nach María Tecún als eine Suche nach dem verlorenen mythischen Weltbewußtsein,¹²³ das Verschwinden des Nahual als Scheitern des Suchenden. Dazu ist die mythisch-religiöse Welt um Goyo deutlicher synkretistisch gezeichnet als in den vorhergehenden Teilen: im Mittelpunkt des Jahrmarkts in »Santa Cruz de las Cruces« steht der Indios und Christen gemeinsame Kult des Kreuzes,¹²⁴ der Blinde erbettelt sich zu Beginn das Geld an einer Pilgerstraße während einer (offenbar christlichen) »romería«. Die fortschreitende Europäisierung der Kultur drückt sich in dem Überhandnehmen der Bürokratie aus, die die beiden Analphabeten verurteilt, weil sie keine schriftliche Gewerbeerlaubnis für den Branntweinhandel vorweisen können. Nicht zuletzt aber wirkt dieses Kapitel, retrospektiv vom Schlußabschnitt aus gesehen, als Entmythisierung des Textes selbst, denn der 6. Teil, »Correo-Coyote«, beginnt mit der Darstellung der zur Legende verfälschten Geschichte Goyos: der Blinde, dem seine Frau davongelaufen ist, soll von einem großen Felsen im Gebirge namens María Tecún¹²⁵ magisch angezogen und in einen Abgrund gestürzt worden sein. Unwahrscheinlich ist lediglich die kurze Zeitspanne, die für das Entstehen dieser Legende erforderlich war: da Goyo zu Ende des Abschnitts noch immer im Gefängnis sitzt, kann die Umdeutung seiner Erlebnisse zur Legende kaum drei Jahre in Anspruch genommen haben.

Nun nennt man alle durchgebrannten Frauen »tecunas«, auch die des Indio-Briefträgers Nicho Aquino, der eines Tages aus der Hauptstadt zurückkommt und seinen Rancho leer vorfindet. In seiner Verzweiflung betrinkt er sich und wird dafür bestraft. Nach seiner Freilassung bricht er zu einem neuen Dienstgang in die Hauptstadt auf. Unterwegs begegnet ihm ein seltsamer Alter mit schwarzen Händen, der sich später als der Curandero aus Teil III entpuppt. Er führt ihn bei dem »Felsen der María Tecún« in eine unterirdische Höhle, in der Nicho mit seinem Nahual, einem Koyoten, konfrontiert wird, seine Postsäcke »opfert« und einen Initiationsritus durchlebt, in dem zahlreiche Elemente des *Popol Vuh* verarbeitet sind, insbesondere die Schöpfungsgeschichte und die Kämpfe zwischen den »göttlichen Zwillingen« Hunahpú und Ixabalanqué und den Herren der Unterwelt Xibalbá. In diese Unterweltsschilderung eingebaut ist auch ein Wiedererscheinen des Gaspar Ilóm und eine retrospektive Betrachtung der Geschehnisse aus den vier ersten Kapiteln, die nun ausschließlich in der Perspektive magisch-mythischer Weltsicht zusammengefaßt und gedeutet werden. Die Suche nach seiner Frau ist für Nicho aussichtslos, weil er in der Höhle auch die Kunde erhält, daß sie nie davongelaufen war, sondern in Wahrheit in einen Brunnen gestürzt ist. Will man das Verfahren von Teil II hierauf anwenden, so kann man auch das Verschwinden Nichos (und seinen »bürgerlichen Tod« durch den Verlust des ihm anvertrauten Postguts) am Stein der María Tecún sozusagen als nachträgliche Aufhebung der Entmythisierungswirkung darstellen, die durch die Konfrontation der Abschnitte V und VI entstanden ist: Hat den Leser die Kenntnis der Goyo-Geschichte daran gehindert, an die Legende der »tecuna« zu glauben, so wird diese Legende nun von Nicho nachträglich wahr gemacht: er sucht seine Frau tatsächlich an diesem Stein und wird unter die Erde gezogen, wobei er die Möglichkeit verliert, sein bisheriges Leben weiterzuführen. Zugleich taucht er durch den Kontakt mit seinem Nahual vorübergehend in das ein, was Asturias den »inconsciente indígena« genannt hat. Nach seiner Unterweltwanderung muß er jedoch den Rest seines Lebens an der Küste unter reichlich entfremdeten Bedingungen fristen, während sein Koyoten-Ich gleichzeitig weiter im Gebirge herumläuft.¹²⁶ An der Küste kommt es nun auch zur Auflösung der Goyo-Yic-Geschichte: dieser ist auf einer Strafinsel interniert und trifft im Gefängnis nicht nur mit seinem Sohn, sondern später auch endlich mit seiner Frau zusammen. Und während Nicho María Tecún im Boot hinübrudert, erfährt er gleichzeitig als Koyote vom Curandero im Gebirge, daß der Stein gar nicht María Tecún (also die Heldin einer säkularisierten Legende), sondern eigentlich die Piojosa Grande, die Frau Gaspar Ilóms, darstellt, mehr noch: »Maria la Lluvia«, die Regengöttin (eine Art »Große Mutter«), die mit ihrem Sohn, dem Mais, in einer Schlußapothese verklärt wird, was Gerald Martin auf die

Prophezeihungen des *Chilam Balam* zurückführt (HdM-EC 441). Diese Apotheose und die abschließende Darstellung der in ihre Heimat zurückgekehrten und nun ständig wachsenden Yic-Familie in dem kurzen Epilog haben Anlaß dazu gegeben, den Schluß des Romans als politische Prophezeiung zu lesen. Gerald Martin spricht sogar von einem Bruch mit der europäischen Zivilisation und einer Rückkehr zu einer neuen Stammesgesellschaft (der »dialektischen Wiedergeburt« eines paradiesischen Urkommunismus) unter dem Leitbild der Mutter Revolution:

»Die letzten Absätze des sechsten Teils und der Epilog unterstreichen nicht nur die Sackgasse der abendländischen Kultur und ihren unmittelbar bevorstehenden Zusammenbruch, sondern zudem die dialektische Wiedergeburt der autochthonen Kultur in einem neuen Abschnitt, dem des kollektivistischen Sozialismus in der Ära der Mutter Revolution.«¹²⁷

Diese Interpretation erscheint zwar ein bißchen weit hergeholt, aber die Tatsache, daß der Schluß des Romans optimistisch für die Zukunft der indianischen Weltsicht klingt, kann nicht bestritten werden. Dies ist umso überraschender, als ja auf der Erzählebene eine progressive Abschwächung der mythischen Perspektive stattgefunden hat. Der Mythos scheint am Schluß (nimmt man die onirischen Unterweltszenen des Koyoten aus) mit derselben Beliebigkeit und spielerischen Lächerlichkeit aufzutreten wie in García Márquez' *Cien años de soledad*. Er ist von der gelebten Wahrheit des Teiles I über die Mythe bis zur Legende und schließlich zur nicht mehr geglaubten Geschichte heruntergekommen, über die der zweite Protagonist des Schlußteils, der Maultiertreiber Hilario Sacayón, der selbst Legenden erfindet, sich lustig macht. Aber gerade Sacayón erfährt im letzten Kapitel dann auch am eigenen Leib die Wahrheit des Mythischen, indem ihm im nachhinein (und nicht zufällig in der mit allen Schattierungen des Negativen gezeichneten Metropole der Zivilisation Guatemala City) plötzlich zu Bewußtsein kommt, daß er den abgängigen Briefträger, nach dem er suchen sollte, bei dem Felsen in seiner Tiergestalt als Koyote gesehen hat. Hilario macht somit eine zweistufige Bekehrung zum Mythos durch, denn schon beim Aufbruch hatte ihn die alte Ña Moncha darauf hingewiesen, daß das Mythen-, Legenden- bzw. Erzählmateriale nicht beliebig verfügbar sei und er die von ihm ausgedachte Legende (von der nächtelang nahenden, in den amerikanischen Vertreter O'Neill verliebten Miguelita) daher nicht wirklich erfunden, sondern nur aus einer Art »kollektivem Unbewußten« herausgeholt habe:

»Man glaubt oft zu erfinden, was andere vergessen haben. Wenn jemand erzählt, was nicht mehr erzählt wird, dann sagte er: ›Ich habe es erfunden, es gehört mir.‹

Er hat sich aber nur erinnert. In deinem Rausch erinnertest du dich an etwas, was deine Vorfahren in deinem Blut ließen. . .«¹²⁸

Man könnte sogar so weit gehen, diese oft als Kern einer Poetik¹²⁹ gedeutete Stelle¹³⁰ als Ermahnung Asturias' an die eigene Adresse zu lesen: die künstlerische Verarbeitung des von der Ethnologie bereitgestellten Mythenmaterials dürfte demnach nicht wie bei Mário de Andrade und vielleicht auch noch in den *Leyendas* beliebig, nur an ästhetischen Gesichtspunkten orientiert, ja vielleicht sogar humoristisch erfolgen.¹³¹ Statt dessen ist in *Hombres de maíz* neben einzelnen surrealistischen Stilmomenten viel stärker ein ethischer, vom Regionalismus herrührender Aspekt angesprochen: die Verteidigung der Natur gegen die Zivilisation, wobei Asturias die Natur nicht nur wie die Surrealisten als geistige, dem Unbewußten zugeordnete Sphäre, die zudem mit dem indianischen Denken assoziiert wird, sondern auch im ursprünglichen Sinn als unberührte Landschaft auffaßt. Dieser regionalistische Aspekt in seinem Werk ist schon bisher zuweilen in der Kritik bemerkt worden, am deutlichsten bei Hans Erich Lampl, der Asturias einen »regionalista del grado supremo« nennt und die These aufstellt, das alt gewordene, hyperzerebrale Europa müsse über die Lateinamerikaner den Weg zur Weltwirklichkeit des Mythos finden.¹³² Schon der junge Asturias hatte ja in seiner Dissertation die ländliche Lebensweise verteidigt und die Städte als Negativelement gebrandmarkt; es ist nur konsequent, daß Gaspar Ilóm als Verteidiger der Bäume auftritt, und daß selbst in einem Skeptiker wie Hilario Sacayón die Großstadt mit ihrer »abstoßenden« Zivilisation die Sehnsucht nach einer mythisch-paradiesischen Denk- und Lebensform erweckt. Es stellt sich daher die Frage, ob wir in den *Hombres de maíz* nicht doch mehr sehen dürfen als ein »Bild Lateinamerikas aus der Sicht des europäischen Exotismus, das von einem Lateinamerikaner für authentisch ausgegeben wird«, der »die Lust nach Exotischem einer bestimmten Leserschicht, auf die er hätte spekulieren können, hätte befriedigen wollen« (Rogmann¹³³); ob also bei Asturias die europäische Paradiesthematik nicht doch auch als autochthones Problem im Rahmen der Suche nach »amerikanischer« Identität auftaucht. Es ist klar, daß man das wiederum als »falsches Bewußtsein« brandmarken könnte, aber der europäische Kritiker muß hier wohl achtgeben, daß er nicht selbst in eine (bei Alegría zu Recht angeprangerte) patriarchalisch-bevormundende Haltung verfällt, derzufolge ihm allein die Entscheidung über richtiges und falsches Bewußtsein in fremden Kontexten zustünde.

Tatsächlich läßt sich in Asturias' theoretischen Äußerungen mehrfach ein Bekenntnis zur Suche nach einem verlorenen, paradiesischen Bewußtsein feststellen, das er in dem bereits zitierten indianisch-kollektiven Unbewußten des Mestizen zu orten versucht. So verbindet er in einer

Rezension von 1956 Paradiessuche mit der Definition einer lateinamerikanischen Literatur-Identität: »Wenn einige Künstler, Dichter und Schriftsteller Sehnsucht nach dem Himmel haben, dann haben wir, die Amerikaner, Sehnsucht nach Amerika, nach einem Paradies-Amerika, das das alte Geschlecht vollenden wird, ein Paradies für alle Menschen.«¹³⁴ Und in dem Gespräch mit Harss stellt er die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies ursprünglichen Denkens als ein Charakteristikum des Indio dar, wobei er auf Bilder rekurriert, die deutlich an die Schlußkapitel der *Hombres de maíz* erinnern:

»Für den Indio ist der Mensch ein Hampelmann, ein vergängliches Wesen, ein Zugvogel, der für den Augenblick in der Individualität inkarniert ist, aus der er strebt, sich zu befreien, um sich wieder mit dem Ganzen zu vereinigen. (. . .) Daraus ergibt sich seine ständige *Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies* im Gedächtnis des Menschengeschlechts, nach einem Jenseits, symbolisiert im weiblichen Prinzip, in der Mutter Erde, »Name der Frau, den alle schreien«, das die Nahuatl-Dichter »tierra florida« (blühende Erde) nannten.«¹³⁵

Die nächste Frage ist die nach der Gestaltung dieser Paradiessehnsucht, die bei Asturias offenbar am Schluß der *Hombres de maíz* zur in die Zukunft projizierten Utopie wird. Gerald Martin hat zu Recht darauf hingewiesen, daß zwischen der primitiven Stammesgesellschaft und der entwickelten Gesellschaft des Maya- oder Azteken-Großreichs bereits ein bedeutender Unterschied besteht. Es verwundert daher nicht, daß schon die Nahuatl-Hymnendichter ein ähnlichen Erscheinungen der Antike vergleichbares »Primitivismus«-Ideal kannten, aber es ist fraglich, wie ein »ursprüngliches Denken« der Indios erreicht werden soll, wenn man zur Rekonstruktion desselben lediglich die Bilder literarisch-religiöser Werke zur Verfügung hat, die nicht nur einer späteren Kultur entstammen, sondern noch dazu erst in der Phase der Unterdrückung dieser Spätkultur (also unmittelbar *nach* der Conquista) aufgezeichnet wurden, was sowohl für das *Popol Vuh* als auch für die Hymnendichtung der Azteken, die *Anales de Xahil* und die *Libros de Chilam-Balam* gilt. Zudem ist an dem Denksystem Asturias' problematisch, daß er *den* Indio nicht nur ohne Rücksicht auf Stammesunterschiede, sondern auch in ahistorischer Sicht als einheitliches Wesen betrachtet, und sich – zum Unterschied etwa von José María Arguedas oder Augusto Roa Bastos – mit dem gegenwärtigen Bewußtseinssystem der Indios nicht auseinandergesetzt hat.¹³⁶ Am ehesten läßt sich seine Beschäftigung mit den altamerikanischen Texten daher wohl im Sinne Ludwig Schraders mit dem humanistischen Interesse für die Antike in der europäischen Renaissance vergleichen.¹³⁷ Freilich muß diese »amerikanische Renaissance« dann wohl genauso »theoretisch« bleiben wie die europäische, das heißt, sie darf sich

nicht der Illusion hingeben, man könnte bloß durch eine akademische (und ästhetische) Beschäftigung mit der indianischen Vergangenheit die »autochthonen« Reste mythischen Bewußtseins in eine neue, synthetische Kultur integrieren. Vor allem darf sie sich auch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie es bei der von ihr entworfenen Indiofigur nicht mit dem idealen »Primitiven« und daher auch nicht mit dem »ursprünglichen Denken« zu tun hat, das ihr – in der Formulierung der Paradiessuche bei Asturias – offenbar vorgeschwebt ist. Der »natürliche Surrealist«, von dem Asturias spricht, ist aus der Kosmologie der Maya-Quiché nicht zu gewinnen.

Dennoch lassen sich in dem von Asturias verarbeiteten – zum Unterschied von Mário de Andrade ja recht heterogenen – Mythenmaterial viele Elemente mythisch-magischen Denkens im Sinne der ethnologischen Erkenntnisse der Zwischenkriegszeit ausmachen: das reicht von der Aufhebung der Individualität und dem Aufgehen im Kosmos,¹³⁸ wie es besonders im 1. Abschnitt deutlich wird, über die Mehrfachidentität des Nahualismus und die ständige Metamorphose, die Ludwig Schrader unter der Bezeichnung »Prinzip der Wandelbarkeit und Wandlung« als einigendes Strukturprinzip des Romans gefaßt hat, bis hin zu den magischen Praktiken und Kausalitätsketten im Verlauf der Heilungen und Rachehandlungen. Der erste Teil des Romans, der die größte Dichte solcher mythischer Erzählelemente aufweist, versucht größtenteils auch aus der Perspektive der mythisch-magischen Weltsicht zu erzählen. Die sprachlichen Mittel zur Erweckung des Eindrucks einer Mythopoiesis hat Giovanni Meo Zilio paradigmatisch an den ersten Seiten des Romans erarbeitet:¹³⁹ es sind in erster Linie Wiederholungsmuster, die alle Sprachebenen umfassen. Meo Zilio versucht ihre Häufigkeit nationalpsychologisch durch eine »besondere Erregbarkeit seines Volkes« zu erklären; man sollte aber doch die mythischen Texte, die als Ausgangsmuster dienten, nicht übersehen. Als zweites Merkmal läßt sich die Häufung von (bisweilen elliptischen) Parataxen, im Grenzfall auch von reinen Aufzählungen feststellen. Beide Stilmittel waren auch schon in Saint-John Perse's Dichtung zu bemerken; bei Asturias stehen sie in einem gewissen Spannungsverhältnis zu der massiven Einführung regionaler, auch dialektaler Ausdrücke, die einem ganz anderen Stilniveau angehören, und erzielen so eine noch stärkere Wirkung auf den Leser.

Schrader¹⁴⁰ weist darüber hinaus auf die besondere Rolle der »magisch-real« gesetzten Metapher und der Synästhesie mit ihrer bereits in der mittelalterlichen Mystik häufigen Verwendung für die Beschreibung des »Unsagbaren« hin. Dazu muß man wohl die oben festgestellte avantgardistische (wenngleich nicht »automatische«¹⁴¹) Assoziationstechnik rechnen, die Asturias für das Kennzeichen der indianischen Auffassung von Dichtung ausgibt: »Was ich mit der automatischen Schreibweise er-

reiche, ist die Paarung oder Koppelung von Wörtern, die sich – wie die Indios sagen – nie zuvor getroffen hatten. Denn so definiert der Indio die Dichtung. Er sagt, Dichtung wäre dort, wo die Wörter sich zum ersten Male treffen.«¹⁴² Es ist daher auch an Asturias' *Hombres de Maíz* – wie schon bei Mário de Andrade – die sprachschöpferische Leistung hervorzuheben. Schon Harss spricht von einem Versuch der sprachlichen Emanzipation des Kontinents (»Asturias sucht nach dem, was er eine »amerikanische Sprache« nennt«).¹⁴³ Asturias selbst hat sich zum Sprachproblem in dem bereits erwähnten Vortrag »Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana« aus den letzten Lebensjahren geäußert, in welchem er einerseits in futuristischer Tradition die Sprengung der Syntax und die Verselbstständigung des Wortes, andererseits die Orientierung an den Strukturen der Indianersprachen fordert, und mit einer idealen Trias von magischem Denken, Rückkehr zur Natur und einer neuen Sprache als Orientierungspunkten für die lateinamerikanische Literatur schließt:

»Natur, Sprache und Magie sind die Stützen des amerikanischen Romans, die Magie der Erde, die Sprache seiner Völker und die Geographie ihrer Welt. (...) Wir können unseren Roman nicht vom amerikanischen magischen Denken abtrennen, von der Sprache, die wir sprechen, und von der Welt, die uns umgibt.«¹⁴⁴

In dieser Trias finden sich eben jene drei Punkte, die im Rahmen der europäischen Sprach- und Bewußtseinskrise als utopische Hoffnungen in die Neue Welt projiziert worden waren. Das muß nicht unbedingt – wie einige Kritiker meinen – eine bloß durch Absatzinteressen gesteuerte Ausrichtung des Werks von Asturias an europäischen Denkmustern bedeuten. Es zeigt vielmehr, daß die europäische Suche nach dem verlorenen Paradies ursprünglichen Denkens in Hispanoamerika, wie schon zuvor in Brasilien, mit der Frage nach der »americanidad« oder der nationalen Identität verknüpft und damit durchaus zu einem eigenen Anliegen gemacht wird. Die beiden bisher untersuchten Romane, *Macunaíma* und *Hombres de maíz* stellen freilich Extrempunkte dieser Paradiessuche dar: spielerisch-humoristische Improvisation über Indianermythen bei Mário de Andrade, der Versuch einer Darstellung der »Arbeit am Mythos«, des »Zu-Ende-Bringens«, das in einem dialektischen Schritt in ein neues, gewandelt mythisches Denken führen könnte, bei Asturias. Mit nichts ließe sich das besser verdeutlichen als mit einer Konfrontation von de Andrades gequältem Ausruf »me sinto só branco!« in dem oben zitierten Gedicht und Asturias' Selbstdefinition als »Gran Lengua« der Mayas, dessen »indigenes Unbewußtes«, durch das Erlebnis des Surrealismus befreit, nun ungehindert in die Literatur einfließen und das Zeitalter des magischen Realismus einleiten kann.¹⁴⁵

3. »Paradise found and lost«. Bemerkungen zu der Suche nach einer mythischen Welt im Frühwerk Alejo Carpentiers

Ein »europäischer Amerikaner«

Die bei Mário de Andrade und Miguel Angel Asturias festgestellte Befruchtung der lateinamerikanischen Identitätssuche durch die avantgardistischen Strömungen im Europa der Zwischenkriegszeit ist bei dem kubanischen Romancier Alejo Carpentier beinahe eine Selbstverständlichkeit: Schon Carpentiers Biographie weist ihn als einen in beiden Kontinenten gleichermaßen verankerten Intellektuellen aus. Als Sohn eines französischen Architekten und einer russisch-schweizerischen Lehrerin in Kuba geboren, in der Schule der eben unabhängig gewordenen Insel noch nach spanischen Lehrplänen unterrichtet¹⁴⁶ und zugleich vom Elternhaus her mit französischer Kultur vertraut gemacht, steht der junge Carpentier mehrfach in seinem Leben auch persönlich vor der Entscheidung zwischen Europa und Lateinamerika. So fragt er sich in den 20er Jahren, ob er seine Werke nicht lieber in Französisch abfassen solle, und entscheidet sich nach eigener Aussage nur deshalb für das Spanische, weil es weniger regelstreng sei und ihm mehr Spielraum lasse.¹⁴⁷ Aus dieser doppelten Verwurzelung dieses »Pendlers zwischen zwei Welten«¹⁴⁸ ergeben sich, wie ich im folgenden zeigen möchte, einige Konsequenzen: so ist die in seinem Frühwerk enthaltene Mythisierung Amerikas und seiner in magisch-mythischen Bewußtseinsstrukturen lebenden Bevölkerungsteile nicht nur wie bei den bisher behandelten Autoren von den europäischen Strömungen der Zwischenkriegszeit, an denen Carpentier in sehr direkter Weise beteiligt war, beeinflusst, sondern erfolgt überhaupt zugleich aus einer lateinamerikanischen *und* aus einer europäisch-exotistischen Perspektive. Es ist daher von besonderer Bedeutung, daß die literarische Paradiesfigur in der dieser Untersuchung zugrunde liegenden Form (Paradies = mythisches Bewußtsein) in seinem Werk wenigstens bis in die 50er Jahre eine dominante Stellung einnimmt.

Carpentiers literarische Anfänge im Kuba der 20er Jahre finden in einer literarischen Szenerie statt, die noch von den letzten Ausläufern des Modernismo und einer postnaturalistischen, dem peruanischen Indigenismo entsprechenden Strömung geprägt ist, die der Autor selbst als »nativismo« bezeichnet. Dieser »nativismo« läßt sich einerseits auf die Zolasche Technik der Recherche,¹⁴⁹ andererseits auf das – wie gleichzeitig auch in Europa – erwachende Interesse für die Ethnologie zurückführen, das in Cuba durch die Forschungen des Anthropologen Fernando Ortiz über das afrokubanische Bevölkerungselement angeregt worden war. Or-

tiz und seine Arbeiten lösen in der Gruppe junger Intellektueller um Carpentier, die zum Teil mit dem »Grupo Minorista« identisch ist, eine Begeisterung für »den Neger« aus: »Fernando Ortiz mischte sich trotz des Altersunterschieds in brüderlicher Weise mit uns jungen Leuten. Wir lasen seine Bücher. Wir priesen die Werte des Volkstümlichen. Plötzlich stand der Neger im Mittelpunkt aller Blicke. (...) So wurde die afrokubanistische Tendenz geboren.«¹⁵⁰ Der junge Carpentier, der sein Architekturstudium aufgegeben hat und sich nun als freier Journalist vor allem der Musikwissenschaft, aber auch der Literatur widmet, beteiligt sich an dieser Strömung mit einigen Werken, die seine enge Verbindung zur Musik zeigen, wie etwa dem Ballett *El milagro de Anaquillé*, das neben Folklorelementen auch eine deutliche politische Aussage im Stil des Polit-Prop-Theaters der Nachkriegszeit enthält. Aufgrund dieser Verbindung zur Musik läßt sich die Rechtfertigung der »Hinwendung zum Primitiven« bei den kubanischen Komponisten durch den Verweis auf das Vorbild der Europäer, die Carpentier 1946 rückblickend unternimmt, wohl auch auf die Literatur übertragen:

»Die Gegner der nationalistischen Tendenzen, die heutzutage (...) in fast allen Nationen der Neuen Welt eine vorherrschende Stellung haben, bedienen sich oft einer polemischen Argumentation, die in etwa folgendermaßen lautet: sich an der Musik der Neger, der Indios, der Primitiven zu inspirieren, das wäre doch kein Fortschritt; (...) Wer so argumentiert, der vergißt jedoch allzu sehr, daß der lateinamerikanische Komponist, wenn er sich nach Europa wendet, um Lösungen für seine ästhetischen Probleme zu suchen, von nichts anderem reden hört als von Folklore, Volksgesang, primitiven Riten, nationalistischen Schulen. . .«¹⁵¹

Es ist also das europäische Vorbild eines Regionalismus im weitesten Sinn, das Carpentier zur Rechtfertigung dieser Strömungen anruft. In seinem Vortrag *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* von 1979 wird dies retrospektiv noch deutlicher. Er bezeichnet dort den lateinamerikanischen Regionalismus der 20er Jahre, der für ihn durch drei »novelas claves« (Güiraldes' *Don Segundo Sombra*, Riveras *La vorágine*, und Gallegos' *Doña Barbara*) eingeleitet wird, einerseits mit einer tiefenpsychologischen Regressionsmetapher als Identitätssuche (»sie bedeuten eine Suche nach unserem tiefsten Wesensgrund durch eine Art Rückkehr in das *Stadium des Fötus*«), andererseits weist er ganz explizit auf die Gleichzeitigkeit mit dem europäischen Regionalismus hin, die Beglaubigungsfunktion übernehmen soll. Dabei nennt er ausdrücklich Giono (von dem er in der einzigen Nummer der von ihm geleiteten Zeitschrift *Imán* einen Text aus *La colline* in spanischer Übersetzung veröffentlicht) und die sizilianischen Novellen Pirandellos.¹⁵² Als Carpentier wegen seiner Gegnerschaft zu dem Regime des Diktators Ma-

chado im Jahr 1927 für einige Wochen im Gefängnis sitzt, konzipiert er seinen ersten, »nativistischen« Roman *Écure-Yamba-Ó!*, der nach mehreren Überarbeitungen 1933 in Madrid erscheint. Zugleich aber umfaßt sein Interesse an europäischen Kunstströmungen zunehmend auch die Avantgardebewegungen, vor allem den Surrealismus, wenngleich er hier nur unvollständig informiert scheint, wie ein Brief vom März 1928 an den Komponisten A. García Caturla zeigt:¹⁵³ Carpentier spricht darin von einem bevorstehenden Besuch von Robert Desnos in Havanna und erklärt, worum es sich bei dieser neuen Schule handle, die er »super-realismo« nennt. Für die Malerei verweist er interessanterweise auf Franz Rohs Post-Expressionismus-Essay von 1925, der mit seinem Untertitel »Magischer Realismus« später für die »nueva novela« Pate stehen sollte, sich aber nicht mit im engeren Sinne surrealistischen Malern beschäftigt. Für die Literatur erwähnt er als Gründer neben Desnos zwar Aragon und Éluard, spricht aber nicht von Breton. Dafür ist die Rede von einem weiteren ausländischen Gast: Miguel Angel Asturias, der offensichtlich von Paris aus in die Karibik gereist war. Dieser Besuch von Desnos stellt für Carpentiers literarische Karriere insofern einen Wendepunkt dar, als Desnos den politisch unliebsamen Journalisten bei dieser Gelegenheit mit seinen Papieren aus dem Lande und nach Paris schmuggelt, wo er sofort in die surrealistische Gruppe Eingang findet und dort bald eine wesentlich aktivere Rolle spielt als der bereits seit mehreren Jahren in Paris residierende Asturias. Carpentier benützt in den Pariser Jahren seine ständige Korrespondententätigkeit für die kubanischen Zeitschriften *Social* und *Carteles* zunächst (1928/29) dazu, den Surrealismus als eine Bewegung »en la extrema avanzada« anzupreisen und surrealistische Thesen zu verkünden:

»Und wo sollten wir das Wunderbare suchen, wenn nicht in uns selbst? (...) Unsere schöpferische Anstrengung muß danach streben, die Phantasie von ihren Fesseln zu befreien, im Unterbewußten zu wühlen, und das authentischste *Ich* in der möglichst direkten Weise zur Erscheinung zu bringen.«¹⁵⁴

Vor allem aber dürfte er in die surrealistische Gruppe selbst weitgehend integriert gewesen sein. Zwar behauptet er, Angebote zur Mitarbeit an der *Révolution surréaliste* ausgeschlagen zu haben; es gibt jedoch mehrere Versuche surrealistischer Texte in französischer Sprache, die von Desnos sprachlich durchgesehen wurden. Im Jahre 1930 beteiligt Carpentier sich sogar aktiv an den Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe rund um das Zweite Manifest, indem er für Desnos und gegen Breton Partei ergreift und auch einen kleinen »Témoignage« zu dem Pamphlet *Un cadavre* beiträgt.¹⁵⁵ Daneben aber führt er offenbar nahtlos die »nativistische« Linie weiter, was sich nur dadurch erklären läßt, daß sie in

Europa eben nicht als regionalistisch empfunden wurde, sondern gewissen exotistischen Tendenzen der Avantgarde entgegenkam. Dazu zählen die Umarbeitung von *¡Écue-Yamba-Ó!*, aber auch einige neue Erzählungen, zum Teil in französischer Sprache. Der Erstlingsroman, von Carpentier später hart kritisiert,¹⁵⁶ stellt die Lebensgeschichte eines schwarzen Kleinbauernsohns auf Kuba mit den Mitteln einer vom Autor selbst im nachhinein als »futuristisch« bezeichneten Metaphorik dar, die vor allem mit Anthropomorphisierung von Maschinen und Verdinglichung von Lebewesen operiert. Daneben gibt Menegildo Cués Lebensweg seinem Autor Gelegenheit, ein bißchen »Sachinformation« über das Landleben in Kuba, über rituelle Praktiken der »santería« und der »ñáñigo«-Geheimbünde sowie seine eigenen Gefängniserfahrungen zu verarbeiten. Der Roman ist ein wenig schematisch mit Hilfe von mehreren Gegensatzpaaren (Stadt/Land, [Afro-]Kubanisches Element/American Way of Life)¹⁵⁷ in einer zyklischen Struktur konzipiert: So gebiert Menegildos Frau ihm nach seinem gewaltsamen Tod am Ende an demselben Platz einen Sohn, an dem er selbst zu Beginn des Romans auf die Welt gekommen war, und die Schilderung der beiden Geburtsszenen stimmt bisweilen wörtlich überein. Trotz der zahlreichen Beschreibungen von Ritualen afrokubanischer Kulte ist dem Autor völlig beizupflichten, wenn er rückblickend feststellt, er habe den »état d'esprit laïco-mystique« der kubanischen Bauern nicht erfaßt.¹⁵⁸ Zwar sind in *¡Écue . . . !* zahlreiche Motive angedeutet, die Carpentier später in anderen Werken weiterentwickelt,¹⁵⁹ aber der Roman ist, wie Frank Janney zu Recht feststellt, »ein Buch über Magie und den Primitiven, während seine späteren Werke in unterschiedlichem Grade geeignet sind, den Leser einen magischen Zustand erleben zu lassen.«¹⁶⁰ Aufgrund dieser noch weitgehend naturalistischen Grundkonzeption dürfte das Buch auch bei den Surrealisten nicht so viel Anklang gefunden haben – das könnte das späte Publikationsdatum 1933 erklären, während die erste Fassung ja bereits bei der Überfahrt 1928 fertig in Carpentiers Gepäck lag. Mehr Erfolg hatten wohl seine Erzählungen, insbesondere die in Französisch geschriebene *Histoire de lunes*, die im gleichen Jahr 1933 in den *Cahiers du Sud* herauskam.¹⁶¹ Diese Erzählung ist nicht bloß, wie Roberto González Echevarría meint, ein »re-writing« des eben besprochenen Romans, sondern ein viel weitergehender Versuch der Übernahme magischer Bewußtseinsformen in die Erzählperspektive. So wird die Verwandlung des Schuhputzers Atiliano in einen *glissant*, eine Art Satyr, der des Nachts über sämtliche Frauen des Ortes herfällt, ganz aus der Perspektive des Protagonisten dargestellt. Dieser sieht sich als Opfer eines Zaubers, der dafür verantwortlich ist, daß Atiliano sich tagtäglich exakt um 12 Uhr 28, wenn der Expreszug aus der Hauptstadt am Bahnhof einfährt, in einen Baum verwandelt:

»Aber es war genau um die Stunde, zu der die Waggonen in den Bahnhof einfuhren: da begann der Baum in die Höhe zu schießen. (...) Atilianos Körper war voll Erde. Voll einer fetten, schwitzenden, roten Erde, wie jener auf den Zuckerrohrfeldern. Plötzlich spürte er, wie das Samenkorn in seinem Hirn zersprang und laue Wurzeln, immer härter werdend, sich durch seine Rippen schlängelten. Eine grüne Schlange entrollte sich entlang seiner Wirbelsäule, um mit einem trockenen Klatschen, wie eine Peitsche, zwischen seinen Schenkeln zu enden. Und der Baum wuchs, schwerer als der Mensch war er, zog den Menschen hinter sich drein. (...) »Der Baum wird dich führen!« hatte der Hexer auf der Schwelle seiner Hütte gerufen. Nun galt es noch den Einbruch der Nacht abzuwarten, dann konnte er aufbrechen!«¹⁶²

Aber Atiliano ist nicht nur Mensch und Baum: entsprechend den bei der Analyse von *Hombres de maíz* erläuterten Prinzipien des Nahualismo hat er auch eine tierische Identität als Aal, wie der Erzähler, die Überzeugungen der Dorfgemeinschaft wiedergebend, erklärt:

»Denn schlußendlich war der *glissant* ein Baum, ein Baum, den ein böses Schicksal aus einem Samenkorn im Kopf des Doppelgängers von Atiliano hatte wachsen lassen; denn dieser Doppelgänger Atilianos war ein großer Aal im Fluß, und diesen Aal unter den Tausenden von Aalen herauszufinden, die mit der Strömung den Fluß hinunterschwammen, das war eine Aufgabe, die dem Hexer unerfüllbar schien, es galt nur, die Wurzeln des Baums abzuschneiden (...). So würde man mit einem Streich den *glissant*, den Aal, das Samenkorn und den Baum erledigen.«¹⁶³

Nun entspinnt sich ein Zweikampf zwischen der *ñáñigo*-Bruderschaft Atilianos und der gegnerischen Geheimgesellschaft, der schließlich durch die Gefangennahme und Exekution des »*glissant*« beendet wird. Die rationale Perspektive der Polizei und des katholischen Pfarrers ist hier, wenngleich sie den verhexten Schuhputzer zu töten vermag, dem magischen Denken eindeutig unterlegen: Atilianos letzte Worte »*Vous allez tuer un arbre!*« werden im nachhinein dadurch beglaubigt, daß man am Flußufer die Haut eines großen Aals findet, der auf dem Kopf ein kleines Bäumchen trägt. Tatsächlich muß diese Geschichte den Tendenzen der Pariser Avantgarde gleich in mehrfacher Hinsicht entgegengekommen sein. Einerseits spielt hier Carpentier im Zusammenhang des »*art nègre*« und der Suche des Surrealismus nach einer Inkarnationsfigur des »*merveilleux*« in ähnlicher Weise wie der Asturias der *Leyendas de Guatemala* sozusagen die Rolle des »echten Exoten« inmitten einer exotischen Welle, wie Frank Janney sehr präzise feststellt:

»Having arrived in Paris on the very crest of the wave of interest in Negro primitive art and culture, Carpentier's natural inclination towards primitivism must have been pushed even farther by the unavoidable fact that he was the »genuine article« in relation to the »primitivistes de boutique« that surrounded him.«¹⁶⁴

Andererseits aber ist das Traumklima, in dem sich der vom Mond getriebene »glissant« bewegt, auch einer tiefenpsychologischen Interpretation zugänglich, zumindest in dem eigenen Sinn, den die Surrealisten der Freudschen Theorie gegeben haben. Auch wenn man weiß, daß der Baummythos tatsächlich in den kubanischen Volkslegenden eine wichtige Rolle spielt,¹⁶⁵ so ist doch der phallische Charakter der beiden nicht-menschlichen Gestalten des Satyrs (Baum und Aal) kaum zu übersehen, der sich auch recht gut mit den nächtlichen Aktivitäten des *glissant* verträgt. Aber wenngleich Carpentier sich mit *Histoire de lunes* am Geschmack der Pariser Avantgarde orientiert zu haben scheint, nimmt er doch bereits vor der Publikation dieser Geschichte (und wohl spätestens seit dem Zerwürfnis mit Breton 1930) eine kritische Haltung zur surrealistischen Gruppe ein; dies mag unter anderem auf seinem künstlerischen Individualismus¹⁶⁶ beruhen, der ihn jedes Epigontum ablehnen ließ; zudem stellt sich aber für ihn in Paris offensichtlich erneut und in verschärfter Form das Problem der kontinentalen Identität, wie sein Lebensbericht *Un camino de medio siglo* erkennen läßt:

»Zu diesem Zeitpunkt wäre es mir ein Leichtes gewesen, auch Surrealismus zu betreiben. Und seltsamerweise zuckte ich in diesem Augenblick zurück. Ich fragte mich: Was werde ich denn dem Surrealismus noch hinzufügen, wenn das Beste des Surrealismus bereits geschaffen worden ist? Soll ich ein Epigone werden, ein Nachfolger, soll ich dieser Bewegung nachfolgen, die ihren Ausdruck bereits gefunden hat, die bereits zur Reife gelangt ist? Und plötzlich drang wie eine Obsession in mich die Idee Amerika ein.«¹⁶⁷

Carpentier zieht sich also von der Pariser Szene zurück und beginnt – wenn auch nicht unter akademischer Anleitung wie Asturias – sich mit der Geschichte und Kultur Amerikas zu beschäftigen. Aber trotz der abschätzigen Qualifikation des späten Surrealismus als »burocracia de lo insólito« (Bürokratie des Außergewöhnlichen) gibt er später zu, daß ihm gerade der Surrealismus für das Amerikanische (wenigstens in der später entwickelten Theorie des »real maravilloso americano«, in der Iberoamerika als eine Art »Irdisches Paradies« präsentiert wird) die Augen geöffnet hat: »Der Surrealismus half uns, unsere Welt kennenzulernen, sie vorzuzeigen, das heißt, sie wieder universell zu machen.«¹⁶⁸ Im Augenblick aber sieht Carpentier am Surrealismus der 30er Jahre vor allem die zunehmende Erstarrung in Klischees des Wunderbaren, so daß er im Verlauf einer Spanien-Reise 1935 im Gegensatz dazu Spanien geradezu als das Land des Ursprünglichen und Natürlichen entdeckt, in dem ihm niemand anderer als García Lorca das »Tellurische« näherbringt: »... hier ist alles vollständig, alles wesentlich. Ich erinnere mich, wie vor einigen Abenden F. G. Lorca zu mir von »tellurischen Kräften« sprach...«¹⁶⁹ Von diesem Augenblick an zieht es Carpentier zurück

nach Hispanoamerika; nach einem Kurzbesuch 1936 bewegt ihn das Nahen des Zweiten Weltkriegs schließlich 1939 zur endgültigen Rückkehr nach Havanna.

Der kurze Überblick über die europäischen »Lehrjahre« von Carpentier zeigt wohl zur Genüge, daß dieser »europäische Amerikaner«, der schon vor seiner Abreise aus Kuba im Rahmen des allgemeinen Bewußtwerdungsprozesses der lateinamerikanischen Intellektuellen in den 20er Jahren gegen den von der europäisch geprägten Kulturtradition bestimmten Modernismus und für eine Hinwendung zum »spezifisch Amerikanischen« eingetreten war, im Kontakt mit den im dritten Abschnitt dieser Arbeit behandelten Autoren und Strömungen in seiner Linie bestärkt wurde. Zugleich lernte er die Möglichkeiten kennen, die moderne Erzähltechniken, vor allem eine Personalisierung des Erzählens unter Verwendung der Perspektive des »Primitiven«, ¹⁷⁰ wie er sie bereits in *Histoire de lunes* erfolgreich eingesetzt hatte, für die lateinamerikanische Literatur bieten konnten. In der Folge verwendet er ähnliche Verfahren auch in der größeren Romanform und bezieht neben den karibischen Negern auch die Indios Lateinamerikas mit ein.

»Paradies Amerika«

Wie erwähnt, versteht sich Carpentier bei aller kulturellen Mittlerstellung, die sich aus seiner Biographie ergibt, schon seit den Tagen seiner Beteiligung an der »minoristischen« Gruppe in Kuba als Lateinamerikaner. Der Kontakt mit der Pariser Avantgarde steigert allerdings dieses neue Selbstbewußtsein zu einem beinahe messianischen Gefühl der Ausgewähltheit Lateinamerikas und verdichtet sich in den 40er Jahren zu einem mehr oder minder kohärenten historisch-geistesgeschichtlichen Entwurf, der im Konzept des »real maravilloso americano« seinen Ausdruck findet und auch in späteren Essays immer wieder durchschlägt. Für diese Tendenz lassen sich nun sicherlich mehrere Wurzeln feststellen. Unbestritten dürfte der Einfluß von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* sein, das in der spanischsprachigen Welt durch die *Revista de Occidente* schon seit 1923 verbreitet worden war. Roberto González Echevarría, der die Spengler-Rezeption in Lateinamerika untersucht, kommt sogar zu dem Schluß: »Spengler provided the philosophical ground on which to stake the autonomy of Latin American culture and deny its filial relation to Europe.« ¹⁷¹ Noch wesentlicher, weil direkter, scheint mir freilich der Einfluß der Europafeindlichkeit der Pariser Surrealisten, die Carpentier in der einzigen Nummer seiner Zeitschrift *Imán* (April 1930) in der Umfrage »Conocimiento de América Latina« dokumentiert: Desnos, Bataille, Leiris, Soupault, Vitrac, Ribemont-Des-

saignes und andere mehr bezeugen dort die Faszination, die die Neue Welt auf sie ausübt. Als Carpentier ein Jahr später für die kubanische Zeitschrift *Carteles* die Ergebnisse nochmals zusammenfaßt, beginnt er daher mit der Feststellung, die Europäer selbst seien überraschenderweise antieuropäisch und proamerikanisch eingestellt: »Das Seltsamste ist, daß diese Schriftsteller, sehen sie sich einmal unserem Kontinent gegenüber, in ihrer Mehrheit eine offen antieuropäische Haltung einnehmen.«¹⁷² Und er zitiert – ausdrücklich zustimmend – die wohl radikalste Formulierung aus dem Mund Philippe Soupaults:

»Ich gehöre zu jenen, die sich nicht davor fürchten, offen auszusprechen, daß das Schauspiel, das Europa gegenwärtig bietet, das einer Dekadenz ist. In meinen Schriften, meinen Worten, meinen Gesten, bemühe ich mich, auf den im übrigen ziemlich schändlichen Tod hinzuweisen, den diese unnötige Halbinsel verdient, und ihr ein schönes Begräbnis zu bereiten. (. . .) Was man mit aller Macht vertreten muß, das ist: Lateinamerika darf sich nicht länger nach dem europäischen Kontinent umdrehen, der in seinen Augen ein längst unverständliches Prestige bewahrt hat.«¹⁷³

Angesichts dieser europäischen Selbstverleugnung scheint tatsächlich der Moment für die Entwicklung eines neuen lateinamerikanischen Selbstbewußtseins gekommen; dieses Gefühl verstärkt sich unter dem Eindruck der Greuel des Zweiten Weltkriegs, dem Carpentier 1939 gerade noch durch seine Rückübersiedlung nach Havanna entkommt. In dieser Stimmung entsteht eine Artikelserie mit dem sprechenden Titel »El ocaso de Europa«, die im November und Dezember 1941 in *Carteles* erscheint, und in der der Autor die »Wachablöse« zwischen den beiden Kontinenten mit einer etwas problematischen Verbindung von Sport- und Lichtmetapher darstellt: »Schon seit langer Zeit ist die Fackel der Zivilisation aus den Händen des alten, erschöpften Läufers in die des jungen, athletischen Siegers übergewechselt.«¹⁷⁴ Noch aber fehlt eine inhaltliche Bestimmung der Identität, für die dieses neue gesteigerte Selbstbewußtsein entwickelt worden ist. Carpentier sucht sie nun nicht zuerst in einem Zukunftsentwurf, sondern in der Schaffung einer Vergangenheit für Lateinamerika. Schon die zitierte Formulierung aus dem Vortrag von 1972, die die Identitätssuche an eine »suerte de regreso a la condición fetal« bindet, weist darauf hin, daß der Autor die Identität Lateinamerikas in der Aufarbeitung der gemeinsamen Vergangenheit zu finden vermeint, wie er das auch explizit in einigen anderen Essays der 70er Jahre ausgesprochen hat.¹⁷⁵ Die Definition der Besonderheit der lateinamerikanischen Geschichte erfolgt hingegen unter dem Eindruck einer 1943 unternommenen Reise nach Haiti, in deren Verlauf Carpentier das Gefühl hat, er betrete plötzlich realiter jene Welt, in die die surrealistische Ästhetik einzuführen suchte:

»Im Jahr 1943 fahre ich nach Haiti, (...) und ich sehe mich den Wundern einer magischen Welt gegenüber, einer synkretistischen Welt, einer Welt, in der ich im lebendigen Zustand, im unverfälschten Rohzustand, schon fertig, vorbereitet, sichtbar, alles das fand, was die Surrealisten – das muß man schon sagen – nur allzu oft künstlich, mit Hilfe von Tricks herstellten.«¹⁷⁶

Amerika erscheint ihm bei der Betrachtung der gegenwärtigen Realität und der Geschichte Haitis (verkörpert etwa in der Burg des schwarzen Königs Henri-Christophe) einerseits als eine »Chronik des *real maravilloso*«, d. h., eines »merveilleux«, das im Unterschied zum surrealistischen Kunstprodukt angeblich in der Wirklichkeit verankert sein soll, andererseits als Reich der universalen Synthese, die die Koexistenz und Vermischung von verschiedenen Rassen, Kulturen, Zeitaltern und Bewußtseinsstufen ermöglicht, sozusagen also eine Art kosmischen »Mestizaje« verwirklicht.

Seinen deutlichsten Ausdruck findet dieser kühne historische Entwurf in dem Vorwort zu Carpentiers Roman *El reino de este mundo*, der im selben Jahr wie Asturias' *Hombres de maíz* (1949) erscheint. Der Autor hat dieses Vorwort 1964 unter dem Titel *De lo real maravilloso americano* im wesentlichen unverändert nochmals veröffentlicht und mit der Anmerkung versehen, er halte den Text, von einigen Details abgesehen, für ebenso gültig wie zur Zeit seiner Entstehung. Somit kann man diesen *Prólogo* – wenigstens mit gewissen Vorbehalten¹⁷⁷ – als repräsentativ für Carpentiers theoretische Position bezüglich der lateinamerikanischen Identitätsproblematik und der Suche nach einem paradiesischen Bewußtsein ansehen. Der Text stellt sich als Absetzbewegung des Lateinamerikaners von der surrealistischen Ästhetik des *merveilleux* dar, nicht aber, weil dieses Konzept als Ganzes verworfen würde, sondern deshalb, weil es in Europa mangels einer Grundlage in der Realität (was man auch lesen könnte: mangels an einer Inkarnationsfigur für das magisch-mythische Bewußtsein) zum Klischee erstarren mußte, während das amerikanische »mythologische Potential«, nicht zuletzt aufgrund der »fecundos mestizajes« in diesem Erdteil und der »presencia fáustica« solcher Inkarnationsfiguren in Gestalt der Indios und Neger, noch bei weitem nicht ausgeschöpft sei.¹⁷⁸ Die Definition des spezifisch Amerikanischen, das im *Prólogo* dargestellt werden soll, beruht jedoch zur Gänze auf dem surrealistischen *merveilleux*, wobei den Surrealisten nur – logisch ganz folgerichtig – aufgrund des Mangels an geeigneten Inkarnationsfiguren in Europa das Heimatrecht für dieses »Wunderbare« abgesprochen wird.¹⁷⁹ Da das »merveilleux« aber als Grundlage moderner Ästhetik nun einmal instituiert sei, müsse daher auch auf dem Gebiete der Kunst – um Carpentiers eigene, problematische Metapher zu verwenden – die Fackel vom dekadenten Europa an das jugendlich-frische Amerika weitergege-

ben werden, in dem die Mythen noch nicht »in Alexandriner eingesperrt« und domestiziert worden seien.¹⁸⁰ Daß das angebliche Erstarren der surrealistischen Bewegung in Klischees tatsächlich auf dem Mangel an Trägern mythisch-magischen Bewußtseins beruht, macht Carpentier schließlich bei seiner Definition des »maravilloso« deutlich:

»Viele nämlich vergessen, wenn sie sich ohne großen Aufwand als Magier verkleiden, daß das Wunderbare erst dann eindeutig das Wunderbare zu sein beginnt, wenn es aus einer unerwarteten Veränderung der Wirklichkeit (dem Wunder) hervorgeht, aus einer privilegierten Enthüllung der Wirklichkeit, aus einer ungewöhnlichen oder die übersehenen Reichtümer der Wirklichkeit besonders begünstigenden Erleuchtung, aus einer Erweiterung der Maßstäbe und Kategorien der Wirklichkeit, die kraft einer bis an eine Art »Grenzzustand« führenden Exaltation des Geistes mit besonderer Intensität wahrgenommen werden. *Die Wahrnehmung des Wunderbaren setzt als erstes einen Glauben voraus.*¹⁸¹«

Während er in einem Vortrag von 1975 das »maravilloso« einfach als »insólito« definiert, das in Amerika eben alltägliche Realität sei,¹⁸² wird hier die Betonung nicht auf die Realität als solche, sondern auf die Wirklichkeitserfassung gelegt. Der Unterschied zwischen dem europäischen Artefakt des »merveilleux« und dem lateinamerikanisch-echten »real maravilloso« wird also eben in der Fähigkeit gesehen, sich auf das Wunderbare auch »einzulassen«, die in Amerika von bestimmten Bevölkerungsgruppen wie den Vodú-gläubigen Negern der Karibik, den Indios, aber auch von weißen Abenteurern repräsentiert werde, die noch den Conquista-Mythen vom Irdischen Paradies, vom Dorado oder von der Quelle Ewiger Jugend nachjagen. Carpentier entwickelt hier die These von einem auserwählten Kontinent, dessen Wunderpotential noch unverbraucht ist, und der somit die Möglichkeit einer Kunst bietet, die im Sinne einiger europäischer Avantgardebestrebungen auf ihre magisch-rituellen Wurzeln zurückgreift, *ohne* dabei den Kontakt zu ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit zu verlieren. In einem solchen Zusammenhang wird Lateinamerika zum Paradies des anderen Denkens stilisiert, das bisher u-topisch war, nun aber geographisch lokalisierbar geworden ist, so daß Graciela Maturo mit einem gewissen Recht davon sprechen kann, in dieser Konzeption werde das Irdische Paradies des Millenarismus in Form des lateinamerikanischen Kontinents in Raum und Geschichte der Wirklichkeit eingebracht.¹⁸³ Unbestreitbar, daß in dieser Überlegung Carpentiers ein Denkfehler steckt, den – neben anderen – Richard Young aufgedeckt hat: Dem Vertreter paradiesischen Bewußtseins, also dem Wundergläubigen, ist das Wunder nicht »insólito«, sondern einfach normale Realität, also kann er es gar nicht als »maravilloso« erkennen. Daher bedarf es des fremden Bezugssystems, um das »real maravilloso« überhaupt als solches festlegen und bezeichnen zu können.¹⁸⁴ Zwar hat auch Carpentier diese

Crux seines Entwurfs erkannt (wie ich meine, in der Folge zeigen zu können), aber das hat der Suggestivkraft seiner Idee vom Paradies Amerika als Kontinent des »real maravilloso« keinen Abbruch getan: Über mehr als zwei Jahrzehnte spinnt sich die akademische Diskussion, die beinahe einhellig die »nueva novela« mit den beiden auf ähnlichen Annahmen beruhenden Begriffen »Realismo mágico« und »real maravilloso« zu erfassen sucht.¹⁸⁵

In dem Roman *El reino de este mundo* selbst wird diese paradiesische Vorstellung vom Kontinent der »alltäglichen Wunder« nur zum Teil eingelöst; ihr steht schon das historische Sujet entgegen. Immerhin versucht Carpentier Ähnliches wie zuvor schon in *Histoire de lunes* und teilweise auch in der Erzählung *Viaje a la semilla* (1944): ein Hinübergleiten des Erzählers in eine mehr oder minder personale, vom mythisch-magischen Denken geprägte Perspektive, wobei durch eine wiederholte Rückkehr ins Auktorial-Logische die Beglaubigung des magischen Geschehens erfolgt – ebenso wie durch den ständigen Verweis auf die Historizität des Geschehens. Das hat unter anderem Claudius Armbruster in seiner Carpentier-Monographie in überzeugender Weise dargelegt, indem er zeigt, wie im Rahmen der »pluriperspektivisch gestalteten Erzählung« die Glaubwürdigkeit des auktorialen Erzählers »den extra-okzidental Versionen« der Wirklichkeit (d. i. die Realitätssicht des Indios oder Negers) zugutekommt.¹⁸⁶ Tatsächlich ist die Realitätssicht des Negersklaven Ti Noël, mit dessen Augen der größte Teil der Handlung von *El reino de este mundo* betrachtet wird, der bisweilen kontrastiv vorgestellten Perspektive der Europäer wenigstens ebenbürtig. Carpentier schildert so die ständige zyklische Abfolge von Unterdrückung, Revolution und neuer Unterdrückung als unentrinnbares und undurchschaubares Fatum, gegen das man sich nur immer wieder mit Hilfe magisch-mythischer Mittel zur Wehr setzen kann, die offenbar hier auch als solidaritätsstiftende Mittel des Befreiungskampfes gesehen werden (Ähnliches läßt sich ja bis zu einem gewissen Grad auch für *Hombres de maíz* behaupten.) Zwar ließe sich, wie mehrfach betont worden ist,¹⁸⁷ für jedes aus magischer Perspektive dargestellte Ereignis irgendwie auch eine rationale Erklärung finden (im äußersten Fall, indem man Ti Noël am Schluß für senil und seine gesamten Erlebnisse als Halluzinationen erklärt), aber dem Leser werden hierfür keine wie immer gearteten Anregungen mehr gegeben (wie noch in der nativistischen Phase des Erstlingsromans). Vielmehr konstituiert das *andere* Erleben auch eine *andere*, durchaus kohärente Wirklichkeit, die durch den beglaubigenden Erzähler und durch die immer wieder betonte und auch im Prolog eigens herausgestrichene Historizität des Geschehens mit der rationalen Wirklichkeit verklammert wird.

Trotz aller Kritik am »hasard objectif« der Surrealisten im Prolog ent-

stammen einige der schönsten Einfälle des Romans noch immer der surrealistischen Tradition, so etwa das suggestive Bild des ersten Kapitels, in dem die zufällige Zusammenstellung der Wachsköpfe mit weißen Perücken im Schaufenster eines Barbierladens und der wachsbleichen Kalbsköpfe im Schaufenster der gegenüberliegenden Fleischerei Ti Noël auf den Spuren Spenglers (und Carpentiers selbst) zum Kulturvergleich zwischen der kraftvollen Negerkultur und der blutleeren europäischen Zivilisation anregt, natürlich aber auch auf das Köpferollen der sich ankündigenden Französischen Revolution vorausdeutet. Wenig gelungen erscheint mir dagegen der Schluß des Romans, in dem Ti Noël, nun endlich zur magischen Initiation gelangt, nach und nach verschiedene Tiergestalten annimmt, um sich der Mühe des Erdenlebens zu entziehen, in keiner Gestalt aber tatsächlich bessere Lebensbedingungen antrifft. Diese das mythische Denken wohl schon etwas zu sehr in Richtung Allegorie stilisierende Geschichte wird dann auch noch ausführlich von einem moralisierenden Erzähler kommentiert, der in schulmeisterlicher Weise darauf hinweist, daß man magische Kräfte nur zum Wohle der Menschheit, nicht aber zur Desertion aus der Welt einsetzen dürfe. Man würde gerne an eine, wenigstens leise, Ironie glauben, findet dafür aber kaum einen Anhaltspunkt. Zu allem Überfluß haben Vertreter apologetischer Literaturtheorien wie des Sozialistischen Realismus diese Stelle zum Ansatzpunkt einer Ehrenrettung des ansonsten ja dem Irrationalismus gefährlich nahen Buches gemacht. Trotz dieses Versuchs, die eben gewonnene mythische Bewußtseinsstufe wieder in Allegorien aufzulösen, muß *El reino de este mundo* aber als der entschiedenste Vorstoß Carpentiers in Richtung auf eine ästhetische Umsetzung des magisch-mythischen Denkens im Bereich der Erzählperspektive angesehen werden. Wir haben gesehen, daß dieser Versuch nur auf der Basis der surrealistischen Ästhetik möglich war und auch ganz bewußt unter Heranziehung ihrer Kategorien unternommen wurde. Anders als Asturias erkennt der noch stärker in der europäischen Kulturtradition verwurzelte Carpentier aber sehr bald, was Mário de Andrade mit seinem Vers »Me sinto só branco« ausgedrückt hatte – daß ein naiver Zugang zum magischen Denken für den europäisch gebildeten Intellektuellen nicht möglich ist. Dieser Bewußtwerdungsprozeß wird Gegenstand seines nächsten und wahrscheinlich bedeutendsten Romans: *Los pasos perdidos* von 1953.

Die verschlossene Pforte des Paradieses: *Los pasos perdidos*

Ähnlich wie *El reino de este mundo* beruht auch *Los pasos perdidos* (1953) auf einer realen Reiseerfahrung des Autors. Carpentier hat es hinlänglich deutlich gemacht, daß sein Roman Frucht der Erlebnisse zweier

Reisen an den Oberlauf des Orinoco, also an die Grenze zwischen Venezuela und Brasilien gewesen ist:¹⁸⁸ 1947 eine (bzw. mehrere) Flugreise(n) mit nur kurzen Aufenthalten, dann 1948 eine Art »Expedition« mit den im Buch beschriebenen Transportmitteln (Bus, Schiff, Kanu), wobei er offensichtlich die Reiseberichte der frühen europäischen Ethnologen (etwa Koch-Grünbergs) ebenso mit sich führt wie einen Band Saint-John Perse. González Echevarría¹⁸⁹ deutet kurz an, daß schon in dieser Abfolge der beiden Reisen der Schlüssel zu einer autobiographischen Deutung der *Pasos perdidos* liegen könnte, in denen der Erzähler an der Rückkehr ins Paradies der Selva scheitert und diese Erfahrung, ins Allgemeinen gehoben, wie folgt kommentiert:

»... man hat die ausgetretenen Pfade (...) so weit hinter sich gelassen, daß man, eitel geworden durch das Vorrecht auf das Entdeckte, sich für fähig hält, die einmal vollbrachte Leistung zu wiederholen, wann immer man es wünscht, und Herr zu sein glaubt über den Weg, der anderen verwehrt ist. Eines Tages begeht man den unverzeihlichen Fehler, das Erwanderte zurückzuwandern in dem Glauben, das Außergewöhnliche werde sich zum zweiten Male ereignen, aber wenn man zurückkommt, sind die Landschaften verschoben, die Anhaltspunkte gelöscht, die Gewährsmänner haben das Gesicht verändert ...«¹⁹⁰

Diese etwas banale Interpretation wäre möglich, sollte aber in jedem Fall durch die Betrachtung der Entwicklung von Carpentiers theoretischer Position in diesen Jahren ergänzt werden. Tatsächlich hat Carpentier ja zunächst (nach der ersten Reise) seine Reiseerfahrungen in enthusiastischen Skizzen festgehalten, die die venezolanische Zeitung *El Nacional* von Oktober bis Dezember 1947 veröffentlicht.¹⁹¹ Als die kubanische Zeitschrift *Carteles* diese Reiseberichte Anfang 1948 nachdruckt, heißt es in der Einleitung des Herausgebers, Carpentier habe ein Buch »El Libro de la Gran Sabana« geschrieben, »... in dem die Beschreibung der Natur, der Lebewesen und Dinge sich mit einer Reihe von Reflexionen über Geschichte, Mythen und Wirklichkeit Amerikas verbindet ...«,¹⁹² was sich eher nach einem langen Essay als nach einem Roman anhört. Dennoch stimmt die Kritik weitgehend in der Annahme überein, *Los pasos perdidos* sei eine umgearbeitete Fassung dieser *Gran Sabana*, wobei González Echevarría in der erwähnten Weise insinuiert, es könnte sich um eine Umarbeitung in Richtung auf eine Art Desillusionsroman handeln. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Carpentier in *El Nacional* nach den hymnischen Reiseberichten den ebenso hymnischen Prolog zu dem damals noch nicht erschienenen Roman *El reino de este mundo* publiziert, der im Text des Romans nur teilweise Entsprechung findet. Man könnte also die Begeisterung über die Eindrücke der Reise als einen der bestimmenden Faktoren für den Entwurf vom »Paradies Amerika«

annehmen, den wir im vorangehenden Abschnitt näher betrachtet haben.¹⁹³ Dann entspräche aber der realen Reise die Position des »real maravilloso«, die im Laufe der Zeit von der Einsicht abgelöst wird, daß das »maravilloso«, so real verwurzelt es in Rückzugsgebieten Amerikas auch sein mag, nicht in künstlerischer Form festgehalten werden kann, ohne ähnlich zu erstarren wie die so heftig angegriffenen Klischees der Surrealisten. Eine kurze Betrachtung des Romans soll zeigen, ob diese Interpretation (als eine unter vielen anderen) möglich ist.

Los pasos perdidos ist, wie für Carpentier typisch, ein streng komponierter Roman mit sechs symmetrisch aufgebauten Kapiteln. Kapitel I und größtenteils auch VI spielen in einer deutlich als New York gekennzeichneten modernen Großstadt, in der der namenlos bleibende Ich-Erzähler, ein veränderter Komponist, seine Talente um schnödes Geld an eine Werbefilmfirma verkauft. Seine Frau, die Schauspielerin Ruth, verkörpert die Entfremdung¹⁹⁴ der Kunst im Zeitalter der unbegrenzten Reproduzierbarkeit noch deutlicher, indem sie durch den enormen Erfolg einer Inszenierung seit fünf Jahren gezwungen ist, ununterbrochen dieselbe Rolle zu spielen. So sind beide Eheleute Gefangene des Korsetts einer unaufhörlich linear ablaufenden Zeit, deren Verstreichen subjektiv in der ewigen Gleichförmigkeit des Alltags, die nur am Sonntag durch den den seelen- und gefühllosen Vollzug der »ehelichen Pflicht« unterbrochen wird, aber nicht einmal wahrgenommen wird. Der Ausstieg aus diesem völlig sinnentleerten Alltag wird dem Protagonisten in mehreren Stufen ermöglicht: zunächst einfach dank der Tatsache, daß er seinen vierwöchigen Urlaub antritt, während seine Frau gleichzeitig zu einer Tournee aufbricht. Dadurch unvermittelt mit der eigenen Leere konfrontiert, streift er ziellos durch die Stadt, bis er zufällig (wie Breton seine Nadja oder Cortázers Oliveira aus *Rayuela* die Maga) an einer Ecke den Kurator der musikhistorischen Sammlung des Museums trifft, der ihn als Musikwissenschaftler schätzt und ihn dazu überreden will, seine alten Forschungen über den Ursprung der Musik wieder aufzunehmen. Der Kurator repräsentiert hier eine wesentlich authentischere Stufe als der Erzähler (wobei Carpentier sich bezüglich des hier so oft gebrauchten Begriffs der »Authentizität« wohl an Sartre orientiert haben dürfte¹⁹⁵): die von Kunst und Wissenschaft, die der Protagonist um des Geldes willen »verraten« hat. Diesen Verrat »beichtet«¹⁹⁶ er nun dem alten Kurator, wobei es zu einer Spaltung zwischen dem gegenwärtigen Ich und dem einst angestrebten, nun zum eigenen Richter gewordenen Ich kommt: »In ein und demselben Körper lebten wir zusammen, zusammengehalten von einer geheimen Architektur, die mitten in unserem Leben, in unserem Fleisch Anwesenheit unseres Todes war.«¹⁹⁷ Der Kurator bietet ihm an, wenigstens in den Ferien die beiden Ichs wieder in Harmonie zu vereinen: er soll mit einem gut dotierten Stipendium in den

südamerikanischen Urwald fahren, um dort primitive Instrumente, die seine Theorien beweisen könnten, für das Museum zu sammeln.

Der nächste Schritt zeigt wieder eine andere Nuance der Entfremdung nach der mechanisierten, industriell vermarkteten Kunst: der Protagonist gerät auf einer Party bei seiner Geliebten, der Astrologin Mouche, in eine Gesellschaft originalitätssüchtiger, sich ständig selbst inszenierender Pseudo-Bohémiens unter der Führung des intellektuellen »Gurus« X. T. H.; diesen Zirkel stilisiert Carpentier trotz einiger existentialistischer Einsprengsel deutlich auf die surrealistische Gruppe hin: so erinnern die von X. T. H. gespielten Spiele an den »Cadavre exquis«, die sprunghaften Gespräche werden als eine Art Collage genossen, und auch das durch Mouche verkörperte Interesse für das Okkulte dürfte eher bei den Surrealisten anzutreffen gewesen sein als in den existentialistischen Zirkeln der Nachkriegszeit.¹⁹⁸ Zwar zieht der Erzähler prinzipiell die Gesellschaft dieser Leute vor, weil für ihn die Menschheit nur aus Bohémiens dieser Art und aus Geschäftemachern besteht, wobei die ersteren wenigstens einen gewissen »ascetismo« als Preis der Selbstverwirklichung auf sich nehmen (*Pasos*, 34). Dennoch ist auch ihre Welt – zum Unterschied von der des Kurators – von allem Anfang an als eine des Betruges und Selbstbetruges gekennzeichnet; das gipfelt in Mouches Vorschlag, die Instrumente zu fälschen und sich mit dem Geld ein paar schöne Ferientage in Südamerika zu machen, den der Erzähler, innerlich schwankend, fürs erste annimmt. Während er auf den Kurator wartet, um sich zu verabschieden, macht er – das Romangeschehen vorwegnehmend – im Museum anhand der Exponate eine symbolische Zeitreise bis zurück ins Paläolithikum, ehe ihn ausgerechnet Goyas »Chronos« zurück in die Gegenwart bringt. Damit ist das zweite wesentliche Motiv des Romans angesprochen: wie schon in *Viaje a la semilla* findet hier eine Zeitreise statt, diesmal mit völlig *realen*, das heißt nicht-magischen Mitteln. So schlägt der Autor selbst eine Lesart der *Pasos perdidos* als Weiterentwicklung der genannten Erzählung vor.¹⁹⁹ Dies ist nicht nur deshalb problematisch, weil es sich hier nicht um eine Regression durch Lebensalter, sondern durch Zeitalter der Menschheitsentwicklung handelt, sondern vor allem angesichts der Tatsache, daß die Zeitreise in *Viaje a la semilla* magische Wirklichkeit, hier aber Metapher für eine Amerika auszeichnende Realität sein soll (nämlich die Simultaneität der Lebensformen verschiedener Zeitalter der Menschheitsentwicklung, die in dem Roman idealtypisch entlang des Orinoco aufgereiht sind). Schon die lateinamerikanische Hauptstadt, in der man wohl Caracas sehen muß (wo Carpentier zwischen 1945 und 1959 lebte), bringt mit ihrer künstlerisch veralteten Opernaufführung den Charme der Romantik des 19. Jahrhunderts zurück, für den die modeabhängige Mouche bezeichnenderweise unempfänglich ist, und von da an geht es weiter in die Vergangenheit.

Als die Wirren eines Umsturzversuchs die beiden in einen nahegelegenen Gebirgsort verschlagen, bietet sich dem Autor noch einmal Gelegenheit, zwei Kunstauffassungen exemplarisch einander gegenüberzustellen: zunächst eine Gruppe von drei symbolisch die Vielfalt der Rassen Amerikas repräsentierenden, ängstlich nach Paris und dessen Moden schielenden Künstlern, die Mouche als Repräsentantin dieser »Kunstszene« vergöttern, was den Erzähler zu einem blasphemischen Vergleich anregt:

»Der Musiker war so sehr Weißer, der Dichter so sehr Indio, der Maler so sehr Schwarzer, daß ich unwillkürlich an die drei Könige aus dem Morgenland denken mußte, als ich sie rings um die Hängematte stehen sah, in der Mouche wohligh ausgestreckt auf ihre Fragen antwortete und sich diese Art Anbetung bereitwillig gestattete. Es gab nur ein Thema: Paris.«²⁰⁰

Daß dieses Paris wiederum das Paris der Surrealisten ist, zeigt die Fortführung der Metapher, die Carpentier Gelegenheit zu einer der zahlreichen literarischen Anspielungen des Buches (auf Bretons *Second Manifeste*) gibt:

»In dieses Netz [gemeint sind die Straßen und Metro-Linien von Paris] würden die jungen heiligen drei Könige wohl bald fallen, geleitet von dem Stern über der großen Krippe Saint-Germain-des-Prés. Je nach Laune des Tages würde man ihnen dort das Verlangen nach *évasion* predigen, die Vorzüge des Selbstmords, die Notwendigkeit Leichen zu ohrfeigen oder auf den erstbesten Passanten zu schießen.«²⁰¹

Ihnen steht der fahrende Musikant gegenüber, den der angewiderte Erzähler wenig später in der Dorfschenke trifft, und dessen Harfenspiel er zum Unterschied von den Verirrungen mancher moderner Komponisten lobend als »verdadero primitivismo« klassifiziert, was ihn zu dem Wunsch veranlaßt, die jungen Parishörigen, die eben behauptet hatten, in der Selva gäbe es keine Kultur, notfalls an den Ohren hierherzuzerren, damit sie den lebenden Gegenbeweis miterleben könnten (*Pasos*, 76). Dieses Erlebnis ist das auslösende Moment für den Aufbruch zur eigentlichen Zeitreise: Kurz entschlossen besteigt der Ich-Erzähler mit seiner widerstrebenden Freundin am nächsten Morgen einen Autobus, der ihn zu einem Flußhafen bringen soll, von dem aus man zu Schiff in den Urwald eindringen kann. Auf einer Paßhöhe treffen sie mit einer wie aus dem Nichts aufgetauchten seltsamen jungen Frau namens Rosario zusammen, in der sich alle drei Rassen des Kontinents vermischen, so daß sie als eine Art Personifikation des *Mestizaje* vorgestellt wird:

»Offensichtlich hatten sich mehrere Rassen in dieser Frau vermischt: durch Haar und Backenknochen war sie India, durch Stirn und Nase zur mediterranen Rasse

gehörig, Negerin durch die feste Rundung der Schulter und die auffallend breiten Hüften (...) Fest stand, daß diese lebende Summe von Rassen Rasse besaß.«²⁰²

Als Mouche, von der Welt des Urwalds immer mehr in ihrer »Inauthentizität« bloßgestellt und auch physisch durch Malaria besiegt, aufgibt und zurückfährt, übernimmt diese junge Frau, Rosario, nicht nur an ihrer Stelle die Rolle der Geliebten, sie hat im Bezugssystem des Romans auch eine komplexe Symbolrolle inne: sie ist – schon durch die Rassenmischung – als Allegorie des Kontinents zu entziffern, mit dessen Schutzpatronin, der Heiligen Rosa von Lima, sie mehrfach im Text assoziiert wird; darüber hinaus wird sie zum Archetyp des Weiblichen schlechthin und zu einer Verkörperung des Terra-Madre-Mythos,²⁰³ symbolisiert jedoch auch im individuellen Bereich die Mutter, was Carpentier ebenfalls im Text wiederholt deutlich macht.²⁰⁴ Und schließlich verkörpert sie das gesuchte paradiesische Bewußtsein: sie steht »außerhalb der Zeit«, wie sich schon an ihrer Kleidung erkennen läßt (85), und sie vertritt eine offensichtlich animistische Denkform, wie sich gleich zu Beginn bei einem Gespräch über Heilpflanzen zeigt: »Die Frau sprach von den Kräutern, als wären es stets hellwache Wesen, die in einem nahen, wenngleich geheimnisvollen Reich von unheimlichen Würdenträgern geschützt würden.«²⁰⁵ Dadurch wird sie in dem binären Schema des Protagonisten (Entfremdung/Authentizität) zur Verkörperung der »Authentizität« schlechthin (»Vom Morgen zum Abend und vom Abend zur Nacht wurde sie authentischer, echter.«²⁰⁶), deren »angeborener Würde« gemäß die Eindringlinge ebenso wie der Erzähler (»im Bewußtsein meines eigenen Exotismus«) nicht bestehen können. Auf der Reise durch die Zeit, die über die Kolonie der unmittelbaren Conquista-Epoche bis in die griechische Antike führt (die der mit einem Exemplar der *Odyssee* den Urwald durchstreifende Diamantensucher Yannes repräsentiert), wird Rosario daher stets ganz mit der jeweiligen Epoche identifiziert,²⁰⁷ während der Erzähler auf eine bloße Beobachterstellung reduziert bleibt. Erst als sie nach der Durchquerung der Tierras del Caballo und der Tierras del Perro (entsprechend dem frühen Mittelalter) in die Tierras del Ave aufbrechen und sich anschicken, überhaupt aus der Zeit auszusteigen, kann es zur Verbindung beider kommen – einer Verbindung, die eindeutig paradiesische Züge annimmt: so apostrophiert der Erzähler Rosario und sich selbst einfach als »la Pareja« (Das *Paar*) und fügt noch einige weitere Paradiesreminiszenzen in einer Szene an, die deutliche Parallelen zu dem lebenspendenden Bad des Titelhelden in Gides *Immoraliste* enthält:

»Hier baden wir, Das Paar, nackt im sprudelnden Wasser, das auf den schon sonnenbedeckten Höhen entspringt, weißgrün herabstürzt und sich weit unten in Flüsse ergießt, die vom Tannin der Wurzeln ockergelb gefärbt sind. Nichts

Prahlerisches, kein Vortäuschen paradiesischer Unschuld liegt in dieser sauberen Nacktheit, die sehr verschieden ist von der, die nachts in unserer Hütte keucht und sich krümmt, und die wir hier spielerisch in Freiheit setzen, staunend, wie angenehm es ist, die Luft und das Licht auf Körperteilen zu spüren, die die Leute *von dort* nicht ein einziges Mal in ihrem Leben der frischen Luft aussetzen.«²⁰⁸

Diese Befreiung entspricht nur den vorerbsündlichen Sitten der Umwelt, denn auch die Indios gehen hier vollständig nackt (*»sind nackt, ohne es zu wissen, wie Adam und Eva vor dem Sündenfall«*; *Pasos*, dt. 231). So gelangen sie in die von einem »el Adelantado«²⁰⁹ genannten Abenteurer neugegründete Stadt Santa Mónica de los Venados, die ihrerseits durch die dichte Vegetation, die den Zugang zu ihr versperrt, als Paradiesgarten gekennzeichnet ist. Hier beschließt der Erzähler, nicht mehr zurückzukehren, hier erreicht er den Augenblick vollkommenen Glücks und beginnt endlich zu komponieren. Dabei offenbart sich ihm freilich die Problematik des Lebens in einer Zivilisation, die vergangenen Kulturepochen entspricht. Nicht nur, daß seine Orchestermusik mangels aller Voraussetzungen nicht aufführbar wäre, es fehlt zuletzt sogar an Papier, um sie weiter aufzuschreiben und für andere Zeiten oder Kulturen festzuhalten. Davon deprimiert, läßt sich der Protagonist darauf ein, mit einem Flugzeug, das auf Betreiben seiner Frau den angeblich Verschollenen aufspürt, in die Zivilisation zurückzufliegen, um Papier zu kaufen und, dem neuen Gebot absoluter Wahrhaftigkeit gemäß, seine Situation »in Ordnung zu bringen«, indem er sich von Ruth scheiden läßt. Diese hat nunmehr die ewig gleiche Rolle auf dem Theater für die Rolle der »treusorgenden« Ehefrau aufgegeben und ist nicht bereit, die Scheidung zu akzeptieren. Der Erzähler verliert seine Stellung und sieht sich finanziell nicht mehr in der Lage, sofort zurückzukehren. Als es ihm nach sieben Monaten doch noch gelingt, findet er den Weg nicht mehr, da der Wasserspiegel des Flusses so weit gestiegen ist, daß das Zeichen zur Einfahrt ins Paradies (3 V-förmige Kerben in einem Baum) nicht mehr sichtbar ist. Zu allem Überfluß klärt ihn Yannes darüber auf, daß Rosario nun mit dem Sohn des Adelantado zusammenlebt, so daß die Rückkehr ins Paradies vollends unmöglich geworden ist. So schließt der Roman mit der Resignation des Protagonisten, der zu der Einsicht gelangt, daß er für die »Paradiesbewohner« immer nur ein vorübergehender Besucher gewesen ist, weil der Ausstieg aus der Geschichte für alle möglich sei, nur für den Künstler nicht:

»... die einzige Rasse Mensch, der es verwehrt ist, sich aus ihrer Zeit zu lösen, sind die Künstler: sie müssen nicht nur dem unmittelbar Vorangegangenen, dem in greifbaren Zeugnissen dargestellten Gestern voraus sein, sondern sie nehmen auch den Gesang und die Formen der ihnen Nachfolgenden vorweg und schaffen

neue, greifbare Zeugnisse im vollen Bewußtsein alles dessen, was bis heute geschaffen worden ist.«²¹⁰

Aus dieser kurzen Darstellung dürfte klar geworden sein, daß *Los pasos perdidos* in manchmal fast aufdringlichem Symbolismus eine exemplarische Reise durch den Raum und die Zeit auf der Suche nach dem verlorenen Paradies darstellt. Dieses Paradies ist mit manchen topischen Attributen (wie etwa Unzugänglichkeit, Liebesfreiheit, unschuldige Nacktheit) ausgestattet und zugleich durch verschiedene literarische Anspielungen in die Tradition der utopischen Paradiesliteratur gestellt. So »erinnert« sich der desillusionierte Protagonist an die utopische Zukunft, die hinter ihm liegt: »Ich lebe vorübergehend hier und erinnere mich an die Zukunft – an das riesige Land der erlaubten Utopien, der möglichen ›Icaries‹.«²¹¹ Andererseits ist Santa Mónica bisweilen doch ein recht problematisches Paradies. Nicht nur, daß der Adelantado selbst als Stadtgründer nichts Paradiesisches daran sehen will; bei einer genauen Lektüre des Textes wird offenkundig, daß das Paradiesische sich nur dem Betrachter ganz erschließt, der die Harmonie des Lebens im Einklang mit der Natur, das Erlebnis der mythischen Zeitlosigkeit und der immer wieder gerühmten »Authentizität« mit Begeisterung in sich aufsaugt. Weil er aber den Paradiescharakter erkennt, bleibt er auch auf Dauer vom Paradies ausgeschlossen und kann es nur als »Ferienenerlebnis« genießen, das bei dem Versuch einer Wiederholung unweigerlich in die Gefahr des routinemäßigen Exotismus oder sogar in die Nähe von Musils naturmystisch schwärmendem Kanzleirat in den bestickten Lederhosen geraten muß. Unter diesen Prämissen könnte man den Roman, dessen autobiographischer Charakter nicht zuletzt aus der Geschichte seiner Entstehung und den unzähligen Detail-Parallelen zu Carpentiers Reiseberichten und sonstigen Artikeln der Periode zwischen 1947 und 1953 deutlich wird, aber wohl noch eher als *Hombres de maíz* auch als »Metaroman« im Sinne Wolfgang Theiles²¹² deuten, als einen Text also, der das eigene Entstehen thematisiert: Nicht zuletzt stimmt auch die Schilderung, die der Autor in seinem Vortrag *Un camino de medio siglo* von der Entstehung des Romans gibt, weitgehend mit der Erzählung von der plötzlichen Eingebung überein, in der der Ich-Erzähler mitten im Urwald sein großes Werk fertig im Kopf zu haben vermeint:

»Und ich erinnere mich, daß ich eines Abends, am Zusammenfluß des Orinoco und des Vichada, an einem lichtvollen, außerordentlichen Abend, so etwas wie eine Erleuchtung hatte: der Roman *Los pasos perdidos* entstand so in wenigen Sekunden, bereits völlig fertig gebaut, strukturiert, vollendet; ich brauchte nur mehr nach Caracas zurückfahren und ihn niederschreiben. (*Un camino . . .*)

Nachdem ich eine Zeitlang geschlafen habe (. . .), wache ich mit dem seltsamen Gefühl auf, daß in meinem Kopf eine große Arbeit vollbracht worden ist, etwas

wie eine Verdichtung, ein Reifeprozess formloser, ungeordneter Elemente, die vereinzelt keinen Sinn ergeben, sich plötzlich aber zusammenfügen und dadurch eine ganz präzise Bedeutung erhalten. Ein Werk ist in meinem Geist entstanden; (. . .) Ein Werk ist in mich eingeschrieben, daß ich mühelos hervorbringen, in einen Text, eine Partitur umsetzen kann, in etwas, das alle werden berühren, lesen, verstehen können.« (*Pasos*)²¹³

Will man diesen Schlüssel anwenden, dann kann man *Los pasos perdidos* aber wohl nicht nur als Geschichte einer einmaligen Inspiration im Urwald und der anschließenden Desillusion lesen, sondern auch als Parabel der literarischen Entwicklung Carpentiers und seiner Generation: dabei stünden Mouche und ihre Freunde, wie auch durch zahlreiche Anspielungen belegbar, für die europäische Avantgarde und insbesondere für die surrealistische Gruppe, die den Autor-Protagonisten zwar mehr anzieht als die völlig entfremdete industrialisierte Kunstwelt Ruths und der »mercaderes«, ihn aber letzten Endes doch nur entwurzelt hat, wie er angesichts der drei einheimischen Künstler feststellt:

»Als ich sie in jener Nacht betrachtete, wurde mir bewußt, wie sehr die vorzeitige Entwurzelung aus dieser Welt, in der ich als in der meinen aufgewachsen war, mir geschadet hatte; wie sehr die rasche Begeisterung der Menschen meiner Generation, die von den Theorien in dieselben intellektuellen Labyrinth geschickt wurden, um sich von denselben Minotauern verschlingen zu lassen, dazu beigetragen hatte, mich in die Irre zu führen.«²¹⁴

Kaum im Land seiner Kindheit (Hispanoamerika) angelangt, beginnt daher der Surrealismus jeden Rest von Zauber zu verlieren und entpuppt sich als eine seelenlose Taschenspielerkunst; schließlich läßt der Erzähler sogar Mouche eingestehen: »Hier waren die Themen der phantastischen Kunst dreidimensionale Dinge: man konnte sie anrühren, man lebte sie. Dies waren keine imaginären Architekturen, keine Anhäufung poetischen Trödels . . .«²¹⁵ Der Autor-Erzähler wendet sich daher vom surrealistischen »merveilleux« ab und (in Form der Zeitreise) dem »real maravilloso« zu, das dank einer weitgehend im mythischen Bewußtsein lebenden Bevölkerung Realitätscharakter behält: So glaubt Rosario an die absolute Wahrheit der Bücher (»Lo que los libros dicen es verdad«, *Pasos*, 101), hat also den im Prolog zu *El reino* geforderten Glauben an das Wunderbare; so leben die Menschen in der Selva in einer nicht-linearen Zeit der ewigen Gegenwart, die der Erzähler in Termini beschreibt, die an Bergsons gelebte Zeit erinnern. So wird schließlich die Selva zum Reich eines lebendigen Mythos, zu einem Raum, in dem die Mythen der verschiedensten Kulturbereiche koexistieren und auch ihre archetypische Verwandtschaft offenbaren (etwa der Noah-Sintflut-Mythos, der von Carpentier später zu der Erzählung *Los Advertidos* umgestaltet wird):

»Die erstaunliche Einheit der Mythen erweist sich auch an diesen Erzählungen . . .« (*Pasos*, dt. 268). Der Erzähler wird dort auch in die präkolumbianische Mythenwelt eingeführt und auf das Popol Vuh und den dort beschriebenen Aufstand der Werkzeuge gegen den Menschen hingewiesen (*Pasos*, 201). Mit dem Eintritt in die »Genesis-Welt«²¹⁶ erfolgt der letzte Schritt der Verlebendigung der Mythen, die Aufhebung der profanen Zeit zu einer Art »illud tempus« der kosmischen Einheit.

Wie die ideale Partnerschaft mit der paradiesischen Eva Rosario bleibt freilich auch das bewußte Erleben dieses Zustands auf den Erzähler beschränkt; die anderen Bewohner von Santa Mónica, die alle ohne Frau auftreten, verfolgen ganz andere Ziele: der Adelantado und sein Sohn wollen eine Art primitives, von moralischen Grundsätzen geleitetes Gemeinwesen im Sinn der Renaissance-Utopien aufbauen, das zunehmend mit Verboten und Gerichten operieren muß,²¹⁷ der Kapuziner will im Sinne der christlichen Conquista das Christentum unter Einsatz seines Lebens verbreiten; und selbst dem Erzähler wird das, worin sich dieser Paradieszustand erst richtig äußern könnte, die Schaffung eines unsterblichen Kunstwerks, durch den Mangel an Papier und Tinte unmöglich gemacht. An diesem Mangel zeigt sich symbolisch die ganze Tragik des Künstlers, der das paradiesische Denken in der Realität aufsuchen und seinem Schaffen dienstbar machen will. Er muß hinnehmen, daß sein Werk entweder nicht geschaffen oder in einer Welt geschaffen und rezipiert wird, die den mythischen Ursprung ihrer zahlreichen Bräuche vergessen hat und sie seelenlos repetiert, ohne zu wissen, was sie bedeuten (*Pasos*, 248 f.). Und da der Erzähler nicht auf das Schaffen verzichten kann, muß er sich selbst wieder vom Paradies ausschließen:

»Auf alles, was mir früher selbstverständlich war, habe ich verzichten gelernt (. . .) und bin zum Einfachsten übergegangen: der Hängematte, dem mit Asche gesäuberten Körper, dem Vergnügen, geröstete Maiskolben abzuknabbern. Aber Papier und Tinte kann ich nicht entbehren, nicht mit den Mitteln von Papier und Tinte ausgedrückte oder erst auszudrückende Dinge.«²¹⁸

Somit könnte man den melancholischen Schlußkommentar also auch als Selbstbekenntnis des Autors lesen, der das Paradies der Selva verlassen hat, um *Los pasos perdidos* zu schreiben und sich dabei bewußt geworden ist, daß das »real maravilloso« Amerikas nur so lange Paradies bleiben kann, als man es von außen betrachtet – wodurch man zugleich darauf verzichten muß, es zu leben. In dieser Interpretation würde *Los pasos perdidos* den krönenden Abschluß und das endgültige Scheitern der Suche nach dem verlorenen Paradies eines »anderen Denkens« bedeuten, die von Europa ihren Ausgang genommen hatte und im Rahmen der lateinamerikanischen Identitätssuche zu einem Höhepunkt gelangt war;

dafür spricht auch eine Überlegung des Erzählers nach seiner Rückkehr in die Zivilisation:

»Mehr als zwanzig Jahre lang hatte eine müde Kultur in der Belebung einer von aller Vernunft unbelasteten Inbrunst sich zu verjüngen und neue Kräfte (wörtl.: Pflanzensäfte) zu finden versucht. Aber heute erschienen mir die lächerlich, die Bandiagaramasken, afrikanische Ibejis, nagelbesetzte Fetische gegen die Städte des *Discours de la Méthode* schwenkten, ohne die wirkliche Bedeutung der Objekte zu kennen, die sie in Händen hielten.«²¹⁹

Trotz der Tatsache, daß Carpentier in einigen Essays (wohl kaum aber in seinen späteren Romanen) am Konzept des »real maravilloso« festhält, scheint mir der Roman als Parabel der eigenen Komposition und der literarischen Produktion Carpentiers bis 1953 deutbar. Aber das ist nur eine der zahlreichen Bedeutungsebenen; daneben läßt sich nicht übersehen, daß das Verbleiben im Paradies offensichtlich nicht nur an den Verzicht auf die Kunst, sondern auch an die Bereitschaft zur Gewaltausübung im Dienste der Paradies-»Ordnung« gebunden ist; als eine der auslösenden Ursachen für das Versagen des Protagonisten als Paradiesbewohner wird nämlich auch seine Unfähigkeit angeführt, den um Beichte und Absolution flehenden Leprösen Nicasio zu erschießen, weil er ein achtjähriges Mädchen vergewaltigt hat, obwohl diese Haltung sehr überzeugend gerechtfertigt wird (*Pasos*, 226 f.). Auch die Liebesfreiheit in dem Paradies des Romans ist dadurch beeinträchtigt, daß der Kapuzinerpater ständig zu einer Eheschließung drängt, der sich glücklicherweise Rosario widersetzt, weil sie sich die Freiheit nicht nehmen lassen will, den Ich-Erzähler jederzeit wieder verlassen zu können. Ansonsten ist jedoch unübersehbar, daß die so harmonische Partnerschaft mit Rosario auf der Tatsache beruht, daß *Tu mujer*, wie sie sich nennt, sich von der emanzipierten Mouche vor allem auch dadurch so wohltuend unterscheidet, daß sie männlichen Herrschaftsphantasien entgegenkommt (»... hier »dient« das Weib dem Mann im edelsten Sinn des Wortes, mit jeder ihrer Gesten errichtet sie das Haus ...«, *Pasos*, dt. S. 196) und die häuslichen Tugenden und überkommenen Werte wie Ehre, Treue, Redlichkeit hochhält. Angesichts dieser Position muß man wohl eine gewisse Ironie des Autors gegenüber seinem Protagonisten und dessen Paradies annehmen, wie sie Volker Roloff²²⁰ im Begriff der »ironischen Mythisierung« andeutet und Ian Macdonald sogar als Kompositionsprinzip des ganzen Romans annimmt: »It is this radical irony that is the key to *Los pasos perdidos*, not any particular programme such as primitivism, marxism, organicism, or magical realism.«²²¹

Ein weiterer Schlüssel zu dieser ironischen Relativierung des Romans mag in der immer wieder fast aufdringlich suggerierten psychoanalyti-

schen Deutungsmöglichkeit der Romanhandlung liegen.²²² So wird Rosario nicht nur als Terra Madre, sondern auch mehrfach als Mutter im ödipalen Sinne gekennzeichnet, etwa wenn der Protagonist sie im Sturm in panischer Furcht umarmt, »schon nicht mehr in der Geste des Liebhabers, sondern wie ein Kind, das sich der Mutter an den Hals wirft«, während sie den Naturgewalten trotzt, »meinen Kopf hütend, als müßte sie den Kopf eines Neugeborenen in einer gefährlichen Lage beschützen.« (*Pasos*, dt. 217) In der Erinnerung assoziiert er sie überhaupt mit der Mutter, wenn er vom Spanischen sagt: »die Muttersprache – die Sprache meiner Mutter, die Sprache Rosarios«. Ähnliche Hinweise bietet die leitmotivisch auftretende Erinnerung an erste präsexuelle Spiele mit María del Carmen, der Tochter des Gärtners, im Wäschekorb; sie begleitet immer wieder Rosarios Erscheinung und leitet auch den ersten Liebesvortrag ein. Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies tritt hier also auch unmittelbar als Uterus-Regressionswunsch auf, wie er in *Viaje a la semilla* erfüllt wird (ohne daß dort innerhalb der Erzählung ein wünschendes Subjekt vorhanden wäre).²²³ Daß Carpentier sich der Parallelen zwischen Uterus-Regressionsphantasien und Paradiesmythos bewußt war, zeigt sein Artikel »Mito paradisíaco« in *El Nacional* (14.10.1955), wo er sich als Jung- und Eliade-Kenner erweist und den Paradiesmythos wie folgt erklärt: »Was der Mensch in Wahrheit durch seine Phantasievorstellungen anstrebte, war das Glück der Kindheit, die Vision einer Welt, die der Mensch nicht mit seiner Schuld befleckt hatte: die vollständige Identifikation mit der Mutter . . .«²²⁴ All dies zeigt, daß mit der hier vorgeschlagenen Interpretation von *Los pasos perdidos* als Metaroman und als Schilderung des eigenen literarästhetischen Weges nur ein geringer Teil des Bedeutungspotentials dieses komplexen Romans ausgeschöpft worden ist, der unter anderem mit Jungschen Kategorien als tiefenpsychologische Projektion der archetypischen Erfahrung auf den Raum,²²⁵ als Realisation des Campbellschen Monomythos,²²⁶ und sogar als symbolhafte Beschreibung eines mystischen Erlebnisses²²⁷ gedeutet wurde, ohne daß eine dieser Interpretationen völlig aus der Luft gegriffen erschiene.

In unserem Zusammenhang bleibt jedoch festzuhalten, daß Carpentier den in *Los pasos perdidos* eingeschlagenen Weg einer ästhetischen Verarbeitung ursprünglich mythisch-magischen Denkens wieder aufgibt, indem er zugleich symbolhaft das Scheitern dieser Konzeption darstellt: dieses Scheitern betrifft sowohl die oberflächliche, epigonal-surrealistische Form, die Mouche repräsentiert, als auch die als genuin lateinamerikanisch präsentierte Form der Suche nach einem »wirklichen Paradies« im »real maravilloso«. Die Suche nach dem verlorenen Paradies scheint vor der verschlossenen Pforte²²⁸ zunächst zu Ende zu sein. Carpentiers weiterer Weg ist denn auch gekennzeichnet von einer immer stärkeren Hinwendung zur Verarbeitung historischer Themata, bei denen Vertreter

des paradiesisch-mythischen Denkens nur mehr sporadisch auftreten. Mit der Trias Mário de Andrade – Asturias – Carpentier ist aber zugleich auch der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die Verwendung mythisch-magischen Denkens in der »nueva novela« erfolgte: spielerische Variation, persönliche Identifikation und der Versuch sprachlicher Nachschöpfung, schließlich die Übernahme der magisch-mythischen Denkform in eine ansonsten traditionell-auktoriale Erzählerperspektive sowie die historische Aufarbeitung des mythischen Substrats in der lateinamerikanischen Kultur. Diese Arten der Behandlung des Mythischen wurden in den folgenden beiden Jahrzehnten zu entscheidenden Kompositionselementen in den Werken eines Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Roa Bastos, Vargas Llosa, García Márquez und anderer mehr, die der lateinamerikanischen Literatur Weltgeltung verschafften; die theoretische Vorgabe der Identitätskonzepte nach Art des »real maravilloso« ist dennoch nicht eingelöst worden. Die Frage bleibt offen, ob es einen Rekurs auf mythisch-magisches Denken *ohne* Regression und Aussteigen aus der eigenen geschichtlichen Situation geben kann.

Die Präsenz des Mythischen »aus anderer Wurzel«:
Zur »magischen Kausalität« und Paradiessehnsucht der
argentinischen Erzählliteratur aus den 50er und 60er Jahren

1. Einige Höhepunkte der Verwendung mythisch-magischer Bewußtseinsselemente in der Generation nach Carpentier und Asturias

Wie im Vorhergehenden deutlich geworden ist, kann die Präsenz des mythisch-magischen Bewußtseins – freilich in sehr unterschiedlichen Varianten – als eines der Hauptkennzeichen neuerer lateinamerikanischer Literatur angesehen werden. Diese Varianten sind von den starken Diskrepanzen zwischen den einzelnen lateinamerikanischen Kulturräumen und natürlich auch von den unterschiedlichen Schriftstellerpersönlichkeiten bestimmt, wie sich an einigen Beispielen zeigen läßt. Unmittelbar nach den eben besprochenen »Pionieren« Carpentier und Asturias schafft in Mexiko Juan Rulfos Roman *Pedro Páramo* (1955) ein mythisches Totenreich,²²⁹ das zwar auf archetypische Unterweltvorstellungen und auf den mexikanischen Toteskult, nicht mehr jedoch auf ein spezifizierbares indianisches Bewußtsein rückführbar ist. Die Erzählungen desselben Autors in *El llano en llamas* rekurren auf die uns bereits vertraute Trias Geistesgestörter – Kind – Primitiver zur Darstellung eines *anderen*, mythisch-magischen Denkens, das freilich kaum paradiesischen Charakter aufweist.

Im Jahr darauf, 1956, veröffentlicht in Brasilien João Guimarães Rosa seinen Roman *Grande Sertão: Veredas*. Der metaphysische Charakter einer vordergründig regionalistischen Szenerie, der schon die Totenstadt Comala aus *Pedro Páramo* auszeichnet, ist hier allgegenwärtig und erlaubt es Guimarães Rosa, den Regionalismus, der Brasiliens Literatur nach dem Jahrzehnt des Modernismus weitgehend beherrscht hatte, von innen heraus zu überwinden: »... diesen [den Regionalismus] trieb Guimarães Rosa dergestalt auf die Spitze, daß er ihn sprengte und zu etwas Neuem machte.«²³⁰ Tatsächlich wird in diesem epenhaften Roman das Hochland des Sertão, einer der klassischen Schauplätze brasilianischer Regionalliteratur, zu einem metaphysischen Raum der »Travessia« (der Überfahrt), in dem der analphabetische Jagunço-Hauptmann Riobaldo Abenteuer erlebt, an denen sich Parallelen zur Odyssee ebenso verfolgen lassen wie zu den iberischen Ritterromanen und vor allem zum Faust-Stoff. Auch dieser Erzähler Riobaldo ist, wenngleich kein Indio, so doch eine Art »Primitiver« – aber Guimarães Rosa, wie viele seiner lateiname-

rikanischen Schriftstellerkollegen ein *poeta doctus* mit genauer Kenntnis der europäischen Kulturtradition, knüpft in der Gestaltung seiner Geschichte nicht mehr in erster Linie an ethnologische Forschungsergebnisse, sondern an die literarische Tradition Europas an.²³¹ *Grande Sertão* ist also eher als Aktualisierung literarischer Mythen europäischer Tradition denn als Hinwendung zum magischen Denken dieser »Primitiven« zu verstehen. In seinen Erzählungen (von *Sagarana*, 1946, bis zu den posthum veröffentlichten *Estas Estórias*, 1969) finden sich jedoch wieder mehrfach die Figuren des Kindes und des Wahnsinnigen, deren *anderes* Denken sich positiv gegen die vernünftige Normalität abhebt.²³² Als symbolische Darstellung des Paradiesmotivs ließe sich schließlich eine der bekanntesten Erzählungen Guimarães Rosas auffassen: *A terceira margem do rio* (Das dritte Ufer des Flusses), in der der Erzähler berichtet, wie sein Vater eines Tages in einem Boot aufbricht, um in der Mitte des Flusses an dessen »drittes Ufer« zu gelangen. Von der Umwelt geächtet, hält er ein ganzes Leben der Suche nach diesem »dritten Ufer« die Treue. Als er dann endlich, müde geworden, zurückrudert, um seinen Sohn an seine Stelle treten zu lassen, da verläßt diesen der Mut, und er läuft davon.

Die Auseinandersetzung mit dem Indianischen findet bei Guimarães Rosa dagegen mehr auf der Ebene der Sprache statt: wie Mário de Andrade als Spracherneuerer angetreten, durchsetzt er das brasilianische Portugiesisch immer wieder mit Tupi-Guarani-Vokabeln, vor allem im *Sertão*-Roman, aber auch in einzelnen Kurzgeschichten. Am deutlichsten ist das in der auch den Bewußtseinsaspekt einschließenden Erzählung *Meu Tio o Iauaretê*; dort enthüllt der Erzähler, ein ursprünglich domestizierter, im Fanonschen Sinne »weiß« gewordener Indianer, der als Jaguarjäger für die Weißen gearbeitet hat, seinem Gesprächspartner in einem langen Monolog, wie er allmählich zu seinem indianisch-magischen Bewußtsein zurückgefunden hat, das ihn den Jaguar als Totemtier und schließlich als zweites Ich erkennen ließ, bis er selbst zum Jaguar wurde und die Bevölkerung der Umgebung ausgerottet hat. Dieser Bewegung auf der Bewußtseinsebene entspricht auch eine linguistische: Der Anteil an Wörtern der Tupi-Sprache im Portugiesischen wird progressiv höher, und am Schluß endet der Monolog sogar in einem durch Onomatopoeia vorbereiteten Gebrüll, als der nun ganz in einen Jaguar verwandelte Erzähler offensichtlich Miene macht, sich auf seinen Gesprächspartner zu stürzen, und von diesem erschossen wird. Die Sprache kehrt also in dem Maß zu ihren Anfängen (im Sinne Rousseaus) zurück, wie die Bewußtseinsentwicklung des europäisierten Indianers zurück zum ursprünglichen, »primitiven« Denken verläuft; da seine Perspektive auch die des Erzählers ist, wird der Leser gezwungen, diese Entwicklung nachzuvollziehen, für die im logischen Bezugssystem keine mögliche Erklärung an-

geboten wird. Diese Erzählung von Guimarães Rosa ist damit in der brasilianischen Literatur seiner Generation das deutlichste Beispiel für eine Verwendung unserer Denkfigur. Durch die radikal-experimentelle Einbeziehung der Sprachebene gewinnt sie auch eine Dimension, die selbst in Asturias' *Hombres de maíz*-Experimenten nicht erreicht wurde.²³³

Im hispanoamerikanischen Bereich²³⁴ tritt in den 60er Jahren mit dem Höhepunkt des »Boom« auch ein Höhepunkt in der Behandlung des Mythischen ein: Gabriel García Márquez' Roman *Cien años de soledad* von 1967 ist hierfür ebenso ein Beweis wie *Cambio de piel* des Mexikaners Carlos Fuentes aus demselben Jahr. *Cien años de soledad* hat, wie vielfach betont worden ist,²³⁵ selbst mythische Struktur und verwendet häufig Elemente mythisch-magischen Denkens, wie bei Rulfo und Guimarães Rosa freilich ohne klare Zuordnung zu bestimmten »primitiven« Kulturen. Zugleich aber weist das Buch – wie schon *Macunaíma* – auch deutliche Züge des Schelmenromans auf und ist von einer durchaus ironischen Grundhaltung getragen. *Cambio de piel* spielt wieder konkreter mit dem historischen Hintergrund des Mythischen auf dem Kontinent, indem der in der Gegenwart angesiedelte, selbst vielfach erzählerisch gebrochene und in kleine Fetzchen möglicher Geschichten aufgegliederte Besuch der Pyramide von Cholula durch Touristen über die Jahrhunderte hinweg mit dem Eroberungsfeldzug von Cortés verbunden wird. »Cambio de piel«, der »Hautwechsel«, wird somit auch zum Rassen- und Kulturwechsel, der durch die Verbindung mit einem realistisch geschilderten Alltag des 20. Jahrhunderts (Touristen im Volkswagen, Hippies usw.) in die Nähe von Verfahren rückt, wie sie die argentinische *literatura fantástica* und insbesondere Julio Cortázar verwenden.²³⁶

Im Andenraum schließlich knüpft zu Beginn der 70er Jahre Manuel Scorza an die Tradition des Indigenismus an, wobei er wiederum Elemente indianisch-mythischer Betrachtungsweise mit solchen des Schelmenromans verbindet. Zwar bleibt die manichäische Betrachtungsweise des »alten, scheinbar unaufhebbaren Grundschemas« erhalten, das in einer permanenten Unrechtssituation gute, naive Indios zu partiellen Aufständen treibt, die zu Ende des Romans im Blut erstickt werden, aber mit dieser politischen Grundlage »hat Scorza die magische Dimension verknüpft: im Natürlichen ist allenthalben das Übernatürliche präsent und steuert seinerseits das Handeln der Personen«.²³⁷ Dazu kommt eine gehörige Portion (schwarzen) Humors, der an die »Esperpentos« des Spaniers Valle-Inclán erinnert und die Andenlandschaft nicht nur mit »Guten« und »Bösen«, sondern vor allem auch mit »pícaros« besiedelt. Selbst ein politisches Symbol²³⁸ wie die Blindheit wird in *Garabombo el invisible* zugleich Ausdruck magisch-mythischer Realitätssicht (da für die Indios die Legende der »Unsichtbarkeit« Wahrheit ist) und Ausgangspunkt für Situationen von grotesker Komik.

In diesem *tour d'horizon* verdient freilich ein Kulturraum eine besondere Betrachtung: der La-Plata-Raum und insbesondere Argentinien. Dieses Gebiet, in dem die Indios noch im 19. Jahrhundert fast zur Gänze ausgerottet wurden, und das über keinen nennenswerten negroiden Bevölkerungsanteil verfügt, hat nicht einmal virtuell einen direkteren Zugang zu einem »Bon Sauvage« paradiesischen Denkens als die europäischen Länder. Es ist auch kein Zufall, daß die Kultur im La-Plata-Raum traditionell besonders stark nach Europa ausgerichtet ist. Dennoch gibt es auch dort eine literarische Strömung, die logische Realitätskategorien zu sprengen scheint: die *literatura fantástica*, eine auf der europäisch-nordamerikanischen Tradition phantastischer Literatur aufbauende Strömung, die vor allem durch Jorge Luis Borges Weltgeltung erlangt hat.²³⁹ Gerade Borges wird in der Kritik oft mit mythisch-magischen Bewußtseinsselementen in Verbindung gebracht, offensichtlich deshalb, weil auch in der »literatura fantástica« eine nicht-rationale Welt²⁴⁰ dargestellt wird, die sich freilich auf ganz andere Voraussetzungen gründet als die Varianten des »magischen Realismus« in den Andenländern, in Mittelamerika oder in der Karibik. Dennoch gibt es Übergänge und Querverbindungen, und auch im Rahmen der »literatura fantástica« ist so etwas wie eine Suche nach einem Paradies des mythisch-magischen Bewußtseins unter »amerikanischen« Vorzeichen möglich, wobei die inhaltlichen Verbindungen zu der europäischen Paradiessuche andere, aber wohl ebenso enge sind wie bei den auf den Indio als Bezugsfigur rekurrierenden Autoren.

2. Zum Begriff des »Phantastischen« und seiner argentinischen Variante

Die phantastische Literatur hat sich – nicht zuletzt durch die Entdeckung Borges' – vor allem in Frankreich und in jüngster Zeit auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft als beliebter Gegenstand der Forschung etabliert. Einen Überblick gibt etwa der von Christian Thomsen und Jens Malte Fischer herausgegebene Sammelband *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darin wird deutlich, daß die frühere Verbindung des phantastischen Genres mit dem Begriff des Schreckens²⁴¹ nun der weit vorsichtigeren Definition gewichen ist, in dieser Spielart der Literatur würden Wirklichkeitsbereiche vorgestellt, »die – wenngleich aus unterschiedlichen Gründen – vom rationalen Weltbild als nicht erfahrbar bzw. unbeschreibbar ausgegliedert worden sind.«²⁴² Diese Wirklichkeitsbereiche müssen – nach Tzvetan Todorov, einem der prominentesten Vertreter in der französischen Theoriediskussion – in einem »reali-

stischen« Rahmen vorgestellt werden, dergestalt, daß der Leser sie nicht als reine Phantasieprodukte abtun kann: »Zu allererst muß der Text den Leser dazu zwingen, die Welt der Figuren als eine Welt lebender Personen anzunehmen und mit seiner Entscheidung zwischen natürlicher und übernatürlicher Erklärung der evozierten Ereignisse zu zögern.«²⁴³ Wird der Leser also zu einem Moment des (zweifelnden) Zögerns geführt und ist zugleich – nach Todorov – jede Möglichkeit der »allegorischen« oder rein »poetischen« Interpretation ausgeschlossen, dann führt dies zwangsläufig zu einer Infragestellung des Weltbilds, das diese Wirklichkeitsbereiche »ausgliedert« hat: Wenn das geschilderte Geschehen realistisch erscheint und weder dem Bereich der Allegorie noch dem der »reinen Dichtung« zugeordnet werden kann, wirkt die dargestellte Welt als »berichtigende Unordnung«, die die scheinbare Ordnung der realistischen Ausgangssituation als eigentliche Unordnung entlarvt.²⁴⁴ Je nach ideologischer Position läßt sich eine solche »berichtigende Unordnung« nun als »reaktionäre moralische Haltung«²⁴⁵ oder positiv als »vertiefende Sicht der Wirklichkeit«²⁴⁶ betrachten. Im zweiten Fall liegt natürlich ein Wirklichkeitsbegriff zugrunde, der das Empirische übersteigt und sich der *sur-réalité* der Surrealisten annähert.

Diese Diskussion beruht schon zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf der Entwicklung, die dieses Genre in Argentinien seit den 30er Jahren genommen hat. Dort beginnt die theoretische Diskussion zunächst mit einer Absetzbewegung von dem Konzept einer an Flaubert inspirierten, realistisch-psychologischen Erzählliteratur, die ihren ersten Ausdruck in einem kleinen, 1932 in dem Band *Discusión* erschienenen Essay von Jorge Luis Borges findet: *El arte narrativo y la magia*. Hinzu kommt später Borges' Prolog zu dem Roman seines Freundes Adolfo Bioy Cásares *La invención de Morel* von 1940 und Bioys Einleitung zu der gemeinsam mit Borges und Silvina Ocampo herausgegebenen *Antología de lo fantástico* aus demselben Jahr. Der Titel des ersten Essays von Borges hat viele Kritiker dazu verleitet, darin auch ein erstes Manifest des »magischen Realismus« zu sehen; tatsächlich geht es Borges hierbei jedoch bloß um eine strukturelle Parallele zwischen der Komposition des Erzählwerks und dem magischen Denken, nicht aber um die Übernahme magischer Bewußtseinsformen in die Erzählperspektive oder das Magisch-Mythische als Inhaltselement. In *El arte narrativo y la magia* leitet er aus dem schon bei Frazer als Prinzip magischen Denkens erwähnten Sympathiegesetz und der strengen, jeden Zufall ausschließenden Kausalität magischen Denkens mit Berufung auf Beispiele der literarischen Moderne von Poe bis Joyce eine Poetik ab, die der des psychologischen Romans in realistischer Tradition entgegengesetzt wird:

»Für den Abergläubischen besteht ein notwendiger Zusammenhang nicht nur zwischen dem Flintenschuß und einem Toten, sondern auch zwischen einem Toten und einem mißhandelten Abbild aus Wachs oder dem prophetischen Zerspringen eines Spiegels oder dem verschütteten Salz oder dreizehn schrecklichen Tafelgästen. Diese gefährvolle Harmonie, diese unbändige und genaue Kausalität, sie ist es, die auch im Roman herrscht. (. . .) Ich habe zwischen zwei Kausalvorgängen unterschieden: dem natürlichen, der das unaufhörliche Ergebnis unkontrollierbarer und unendlicher Wirkungsvorgänge ist, und dem magischen, wo die Einzelheiten weissagen, und der klar und begrenzt ist. Im Roman hält sich nach meinem Dafürhalten die einzig mögliche Redlichkeit an den zweiten.«²⁴⁷

Dieser Gegensatz tritt noch mehr hervor, wenn man bei der Interpretation auch das Vorwort zu *La invención de Morel* berücksichtigt. Borges spricht sich dort ausdrücklich gegen die »novela psicológica« und für »obras de imaginación razonada« aus. Das Wort »magisch« scheint hier nicht mehr auf, was auch mit der Entwicklung der Gruppe um die Zeitschrift *Sur* zusammenhängen mag, der Borges angehörte: Hatte man sich dort in den 30er Jahren noch sehr für die europäische Anthropologie (u. a. Lévy-Bruhl) interessiert, so rückte man mit Beginn des Zweiten Weltkriegs – wohl aufgrund der Inanspruchnahme der Sphäre des Mythos durch die Nazis – von allem ab, was unter Irrationalismusverdacht stehen konnte.²⁴⁸ Während das Magische im ersten Essay also lediglich als strukturelle Analogie zur Bestimmung des Kompositionsprinzips herangezogen wurde, wird das Phantastische in der Einleitung zur *Antología de la literatura fantástica* als Inhaltskriterium bestimmt, und zwar durch Aufzählung der üblichen »argumentos« phantastischer Erzählungen.²⁴⁹ Eine bewußte Verwendung mythisch-magischer Denkstrukturen findet sich dagegen bei Borges oder auch Bioy Casares kaum; bestenfalls lassen sich ähnliche (weil eben nicht-rationale) Inhaltselemente feststellen, die von Borges für spielerische Experimente mit Gedanken aus den verschiedensten philosophischen Traditionen verwendet werden. Kaum jemals rekurriert er – wohl wegen seiner prinzipiellen Ablehnung des Indigenismus – auf die Kulturtradition der lateinamerikanischen Indianer.²⁵⁰ Borges' Werk ist somit kaum in die hier betrachtete Strömung einer Suche nach dem Paradies mythischen Denkens einzuordnen; schon sein skeptischer Grundansatz, noch mehr aber seine Ablehnung des Indigenismus und der indianischen Tradition des Kontinents, die er mehrfach betont hat, zeigen, daß sein »anderes Denken« – wenn man diesen Begriff überhaupt verwenden kann – auf einer bloß spielerischen Umwertung des magischen Analogieprinzips zur Möglichkeit der uneingeschränkten Assoziation in der Kompositionsstruktur des literarischen Werks beruht. Anders ist das jedoch bei dem um fünfzehn Jahre jüngeren Autor Julio Cortázar, dessen literarische Anfänge zwar stark von Borges beeinflußt sind, der aber von allem Anfang an die Gattung der

»literatura fantástica« in Theorie und Praxis mit Elementen der latein-amerikanischen Tradition des Mythisch-Magischen zu verbinden sucht.

3. Phantastische Aufhebung der Realität, Sprachkrise und Paradiessuche zwischen Europa und Amerika: Zum Selbstverständnis und zur literarischen Praxis von Julio Cortázar

Eine »anthropologische« Poetik

Julio Cortázar, Jahrgang 1914, ist innerhalb der Strömung des Phantastischen die große Gegenfigur zu Borges, den er selbst als Vorbild bezüglich stilistischer Einfachheit und Strenge anerkennt.²⁵¹ Cortázar beginnt sehr spät damit, eigene Werke zu publizieren, wenn man von einem unter dem Pseudonym Julio Denis erschienenen, später vom Autor verworfenen Gedichtband absieht. Statt dessen widmet sich der junge Lehrer und spätere Universitätsdozent für französische Literatur dem Lesen, wobei er neben Literatur Philosophie – und schließlich auch Anthropologie bevorzugt:

»Tatsächlich ging ich von der reinen Philosophie (. . .) zur Anthropologie über, ein wenig wohl durch Cassirer, von dem ich in meinen letzten Jahren in Argentinien enorm viel las und der mich sehr beeinflusst hat. Und dann kam die Anthropologie in der Linie eines Lévy-Bruhl, und dann, später, eines Lévi-Strauss.«

So wird bei dem jungen Intellektuellen vom ersten Augenblick das Interesse an einer »primitiven« Bewußtseinsform geweckt:

»Diese neue Konzeption des primitiven Denkens – bei allen Unterschieden, die es zwischen den beiden Lévis gibt – faszinierte mich damals und tut es noch immer, weil die Lektüre dieser Untersuchungen die alltägliche Begriffswelt des menschlichen Denkens, des menschlichen Verhaltens, der Beziehung zwischen dem Menschen und seinem Universum enorm erweitert.«²⁵²

Als Cortázar nach Peróns Machtübernahme seine Universitätsstelle verliert, arbeitet er in Buenos Aires zunächst in der »Casa del Libro«, dann als Übersetzer – daneben verfaßt er seine ersten phantastischen Erzählungen. Bis auf wenige Ausnahmen veröffentlicht er aber auch in der zweiten Hälfte der 40er Jahre nur kleine Essays, an denen sich die langsame Entwicklung seiner Poetik nachvollziehen läßt. Die erste Publika-

tion (1946) ist John Keats gewidmet,²⁵³ danach folgen *Notas sobre la novela contemporánea* (1948),²⁵⁴ in denen der Autor für eine Aufhebung der Gattungsgrenzen in dem fast crocianischen Begriff der »manifestación poética total« eintritt, und schließlich ein Nekrolog auf Antonin Artaud in *Sur*: Hier zeigt sich, daß Cortázar nicht nur zu diesem Zeitpunkt bereits Artauds Bedeutung erkennt, sondern auch mit dessen Beurteilung des Surrealismus als »integraler Revolution« übereinstimmt:

»Surrealismus ist eine Weltsicht, keine Schule und kein -ismus; ein Unternehmen, das auf die Eroberung der Wirklichkeit gerichtet ist, derer, die die wahre Wirklichkeit ist, an Stelle jener anderen aus Pappmaché und dem ewigen Ambra; eine Wiedereroberung des mangelhaft Eroberten (...) und nicht die bloße, dialektisch antithetische Fortsetzung der alten, angeblich fortschrittlichen Ordnung.«²⁵⁵

Diese Ansicht wird noch einmal bekräftigt durch eine kleine, polemische Skizze, die 1949 unter dem Titel *Un cadáver viviente* in der Zeitschrift *Realidad* erscheint: Hier warnt Cortázar die Totengräber des Surrealismus (zu denen wohl auch die *Sur*-Gruppe und Borges zu zählen sind²⁵⁶), sich nicht zu früh zu freuen, denn der »vivísimo muerto«-Surrealismus könnte urplötzlich hinter ihnen auftauchen und sie selbst in das Grab stoßen, an dem sie scheinheilig trauernd stünden. Theoretisch führt er das in dem Aufsatz *Irracionalismo y eficacia* aus, einer Polemik gegen Guillermo de Torres' Globalablehnung des Irrationalismus, in deren Rahmen etwa Existenzialismus und Nationalsozialismus von »demselben Stamm des Irrationalismus« abgeleitet werden. Cortázar stellt dagegen fest: »die Irrationalität war nie gefährlich« und gelangt in einer gewissen Parallele zu Adorno-Horkheimer zu dem Schluß, nur die – wenn auch pervertierte – Vernunft habe Hitlers Schreckensregime ermöglicht, ja dieses sei nur die letzte Konsequenz eines übersteigerten Vernunftkults gewesen:

»Das Zeichen der Vernunft, dessen Führung sich bis dato das Abendland anvertraut hat: wohin hat es dieses Abendland eigentlich geführt? (...) Nachdem sie die menschliche Irrationalität unter ihre Kontrolle gebracht, ja sich ganz unterworfen hat, (...) gibt diese unsere gar so abendländische Vernunft, diese Göttin Ratio, sich im Nazismus der Irrationalität hin, stellt sich in den Dienst von Trieben, die für sich allein niemals historisch gefährlich hätten werden können.«²⁵⁷

Dem gegenüber begrüßt er erneut den Surrealismus als wichtige Etappe eines seit der Romantik andauernden Versuchs, ein Gleichgewicht zwischen rationaler und irrationaler Sphäre herzustellen:

»Die Dichtung schließlich, die am schärfsten bewachte Gefangene der Vernunft, hat endlich die sie fesselnden Netze mit Hilfe von Dada zerrissen und läßt sich

auf das weite surrealistische Experiment ein, das mir als die höchste Unternehmung des gegenwärtigen Menschen im Hinblick auf Vorschau in die Zukunft und den Versuch eines umfassenden Humanismus erscheint.«²⁵⁸

1951 publiziert Cortázar seine erste Sammlung phantastischer Erzählungen (*Bestiario*) und siedelt nach Paris über (zunächst als Stipendiat zur Erforschung der Übernahme lyrischer Verfahren in den Romanen bei Broch, Faulkner und Aragon). Kurze Zeit später veröffentlicht er den Versuch einer Dichtungstheorie auf der Basis der in den Aufsätzen der 40er Jahre festgestellten Tendenzen: *Para una poética* (1954).²⁵⁹ Es handelt sich dabei um einen wohl ursprünglich von dem Kommentar zu Keats'schen Theorien ausgehenden Aufsatz,²⁶⁰ der aber in der vorliegenden Form den Anspruch erhebt, eine Theorie der Dichtung an sich (worunter Cortázar keinesfalls nur die Lyrik versteht²⁶¹) zu geben. Dabei geht der Text von einem (schon in Bretons 1. Manifest angedeuteten) Vergleich des Dichters mit dem Primitiven aus, der auf der gemeinsamen »analogischen« Denkmethode beruht: »Wir können sagen, daß der Dichter und der Primitive darin übereinstimmen, daß die analogische Denkrichtung bei ihnen *absichtlich* gewählt, zur Methode und zum Instrument des Denkens erhoben wird.«²⁶² Während nun die Menschheit in einer jahrhundertelangen Auseinandersetzung »con fines de dominio«, also lediglich aufgrund der besseren Wirksamkeit des wissenschaftlichen Denkens, auf die magische Weltauffassung verzichtet habe, sei anstelle des besiegtten Zauberers der ungefährlichere, weil von einem scheinbaren »desinterés« geleitete Dichter als Bewahrer dieser Denkweise übriggeblieben. Auch bei ihm liegt wie beim Zauberer der Wunsch zugrunde, von der Welt Besitz zu ergreifen: nur ist dies ein »ontologischer Besitzwille«, der sich eben in der Bereitschaft des Dichters äußert, sein Ich aufzugeben und offen für die Dinge zu werden, ja sich in sie zu verwandeln – ein Besitzergreifen durch Selbstaufgabe also, das er mit dem von Keats entlehnten Begriff des Chamäleonismus bezeichnet und fast fünfzehn Jahre später wie folgt präzisiert:

»Das logische Verhalten des Menschen ist immer bestrebt, die Person des Subjekts zu schützen, sich angesichts des osmotischen Einbruchs der Wirklichkeit zu verschanzen, im wahrsten Sinne des Wortes der Antagonist der Welt zu sein. (. . .) Dagegen verzichtet der Dichter darauf, sich zu verteidigen. (. . .) Dürstend nach Sein, trachtet der Dichter unablässig nach Wirklichkeit, indem er mit der Harpune des Gedichtes eine immer tiefere, immer *wirklichere* Wirklichkeit sucht.«²⁶³

Cortázars dichtungstheoretisches System baut hier auf einer Weltauffassung auf, die sich teilweise vom frühen Surrealismus, jedenfalls aber von der beschriebenen europäischen Strömung der Suche nach einem Paradies

anderen Denkens herleiten läßt, und die von folgenden Grundannahmen ausgeht: 1. Es gibt eine wesentlich komplexere Realität, als sie unserer empirisch-logischen Erkenntnis zugänglich ist, etwa in Art der »sur-réalité« aus Bretons Manifest (wofür er an anderer Stelle auch die zu Beginn dieser Studie erwähnten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse ins Treffen führt²⁶⁴). 2. Diese Realität ist dem modernen Menschen, der seine »prä-logischen«, »mythisch-magischen« oder einfach »intuitiven« Fähigkeiten weitgehend unterdrückt hat, verlorengegangen bzw. zum Zerrbild ihres logisch-empirisch erkennbaren Teils geworden. 3. Der Dichter, der sich einen Rest dieser Fähigkeiten bewahrt hat, muß nun versuchen, durch Verwendung der Methoden magischen Denkens (Analogiedenken, Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung) und prinzipielle Offenheit gegenüber der Welt – Cortázar spricht hier von »porosidad«, »distracción« und mit einer leicht humoristischen Metapher auch vom Gegensatz »Schwamm – Bimsstein« (VD I, 103) – den verlorenen Realitätsbereich zurückzuholen. Dadurch wird letztlich die Dichtung zu einer »Fortsetzung der Magie auf einer anderen Ebene« (*Poética*, 131). Zu diesem Ansatz tritt im Rahmen der späteren Theorieentwicklung immer stärker auch eine wirkungsästhetische Intention: Mit der Ausbildung des Begriffs »lector-cómplice« in dem Roman *Ráyuela* (1963) teilt Cortázar dem Dichter in diesem Bereich auch explizit eine didaktische Aufgabe zu: Er soll den Leser aus seiner Sicherheit der »Gran Costumbre« reißen und ihn die »Zwischenräume« in der Schein-Wirklichkeit des logischen Alltagsdenkens sehen lehren: »... da ich aus einem Spalt heraus schreibe, fordere ich immer dazu auf, daß andere den ihren suchen und durch ihn hindurch den Garten betrachten, wo die Bäume Früchte tragen, die natürlich kostbare Steine sind.«²⁶⁵ Diese Poetik beruht in der ersten theoretischen Formulierung weitgehend auf Analogien zum Denken der »Primitiven« nach den Erkenntnissen insbesondere Lévy-Bruhls; in späteren poetologischen Äußerungen kommen auch die übrigen »natürlichen« Vertreter anderen Denkens vor, die wir im Laufe dieser Untersuchung angetroffen haben: das Kind und der Wahnsinnige. So bezeichnet sich Cortázar selbst als »ein Temperament, das auf die kindliche Sicht als Preis für die Sicht des Erwachsenen nicht verzichtet hat« (VD I, dt. 34), was er als konstitutiv für den Dichter wie für den Humoristen ansieht. Das Kind habe nämlich noch einen naiven, unmittelbaren Zugang zu der Ganzheit der Realität, die später von der klassifikatorischen Vernunft aufgelöst werde: »Zuerst braucht es das Kind, diesen Eleaten, diesen Vorsokratiker in einem glücklichen und vergänglichen Kontakt mit der Welt, den die Vernunft alsbald trennen und einordnen wird...«²⁶⁶ Aus diesem Ansatz erklärt sich seine besondere Vorliebe für das Spiel,²⁶⁷ das aus einer magischen Wurzel heraus verstanden und als möglicher Zugang zu einem anderen, vollständigeren Wirklichkeitsverständnis aufgefaßt wird:

»Jede Dichtung, die diesen Namen verdient, ist ein *Spiel*, und nur eine romantische und bereits überholte Tradition wird darauf beharren, Produkte auf ein (...) messianisches Privileg des Dichters zurückzuführen, in denen doch Techniken und Notwendigkeiten des magischen und spielerischen Denkens ganz *natürlich* (so wie es das spielende Kind tut) für das Durchbrechen der üblichen Konditionierung, für eine Assimilation, eine Wiedereroberung oder eine Entdeckung all dessen, was jenseits der Großen Gewohnheit liegt, eingesetzt werden.«²⁶⁸

Eng verbunden mit dem Spiel ist der Humor, den Cortázar gleichfalls (wohl erst in den 60er Jahren) als für sein Werk konstitutiv ansieht, und der zum Unterschied vom surrealistischen »humour noir« durchaus auch die Selbstironie einschließt: die Erzählungen *Historias de cronopios y famas* (1962) legen hiervon ebenso Zeugnis ab wie die Collage-Bände *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) und *Último round* (1969): »Nichts ist komischer als die Ernsthaftigkeit, wenn sie von vornherein zum Wert erhoben wird, der jeder bedeutenden Literatur zueigen sein müßte.« Aber auch dieser bald kindliche, bald aggressive Humor Cortázars steht im Dienst seiner Poetik der Befreiung des Lesers von den Zwängen der Vernunft: analog zu Alfred Jarrys Pataphysik, aber auch zu den Lehrmethoden des Zen-Buddhismus,²⁶⁹ für den sich Cortázar in den 60er Jahren interessiert, soll er den Leser aus den gewohnten Denkbahnen reißen und zugleich durch seine Selbstironie davor bewahren, den Weg (die Suche nach einer anderen Realität) schon für das Ziel zu nehmen: die Sprachspiele, der ständige Bruch des eigenen Pathos mitten in der metaphysischen Reflexion, die seinen Roman *Rayuela* kennzeichnen, verdanken sich diesem Ansatz. Von seinem teilweise absurden Humor ist es nur ein Schritt zu dem dritten Ansatzpunkt für »anderes Denken«: der Geisteskrankheit. Cortázar hat auch hier (*Territorios*, 1978) eine Theorie entwickelt, die der des Auseinanderfallens von magischem und wissenschaftlichem Denken ähnelt: Es gebe eine Mittelzone (»zona axial«), heißt es dort, in der sich Wahn und Vernunft einander annäherten und miteinander kommunizierten. Alles, was sich in der einen oder anderen Richtung von diesem Bereich entferne, schade dem Menschen in gleichem Maße: »Ich habe immer gespürt, daß dann, wenn man sich von dieser Grenzzone zwischen einem gewissen Irrsinn und einer gewissen Vernunft entfernt, Wahnsinnige und Vernünftige einander symmetrisch ähneln, indem sie da immer verrückter und dort immer vernünftiger werden.«²⁷⁰ So kann auch das Wahnerleben für den in der »zona axial« angesiedelten Dichter zum Ausgangspunkt eines neuen, umfassenden Welterlebens werden:

»Da der Dichter entschieden in der Mittelzone angesiedelt ist, zeigt ihm seine für alles offene Sicht jedes Projekt eines zukünftigen Menschen als fruchtbare und tänzerische Vereinigung von Bestandteilen aus den ersten Stufen der Vernunft

und des Wahnsinns, von dort, wo es ein gemeinsames Gebiet gibt, in dem die aristotelische Logik nicht absoluter, sondern bloß konstitutioneller Souverän ist.«²⁷¹

Diese »ersten Stufen« des Wahns fallen freilich wiederum in vielen Aspekten mit jenem mythisch-magischen Denken zusammen, von dem schon *Para una poética* ausgegangen war, wie Cortázar an anderer Stelle deutlich macht: In »*Ich könnte diesen Sessel tanzen*«, sagte Isadora (VD I) findet sich eine Reflexion über die Kunst des Geisteskranken Adolf Wölfli, die besonders das Wirken des Analogieprinzips unterstreicht und Wölfli's Wahn so mit den Thesen Lévy-Bruhls über primitives Denken verbindet (wobei sich zugleich zeigt, wie genau Cortázar über den Stand der Anthropologiediskussion informiert ist): »Ein gebrochenes Bein und Adolf Wölfli's Werk waren Anlaß für diese Reflexion über ein Gefühl, das Lévy-Bruhl prälogisch genannt haben würde, bevor andere Anthropologen den falschen Gebrauch dieses Terminus aufgezeigt hatten.«²⁷² In Cortázars poetologischen Äußerungen aus allen Perioden seines Schaffens läßt sich also eine enge Verwandtschaft zur europäischen Strömung der Suche nach einem paradiesischen Bewußtsein außerhalb des logisch-rationalen Denkens feststellen; sie ist nicht nur durch die Surrealisten und andere Avantgardebewegungen vermittelt, sondern beruht auf einer genauen persönlichen Auseinandersetzung mit der Anthropologie. Seine Literatur versteht sich als Werkzeug der Befreiung für Autor und Leser: mit Analogien zu dem Denken der Primitiven, des Kindes und des Geisteskranken soll sie beiden den Blick für von der Vernunft verdrängte Realitätsbereiche öffnen. Aus diesem Ansatz ergibt sich für Cortázar auch eine eigene Auffassung des Phantastischen, die wir nun anhand einzelner Erzählungen untersuchen wollen.

Die phantastische Erzählung als »metaphysische Ohrfeige«

»Una cachetada metafísica« hat Luís Harss sein 1966 geführtes Gespräch mit Julio Cortázar in *Los nuestros* betitelt – er spielt dabei auf die im Zen-Buddhismus gebräuchliche Schocktherapie an,²⁷³ die darin besteht, dem fragenden Schüler statt einer Auskunft Stockschläge zu verabreichen, die ihn aufrütteln sollen und ihm so erlauben, selbst und in einer plötzlichen Erleuchtung zur Erkenntnis zu gelangen. Analog dazu ließe sich auch Cortázars Auffassung der phantastischen Erzählung – im Einklang mit dem oben erwähnten Begriff der »berichtigenden Unordnung« in der Theoriediskussion über dieses Genre – als »metaphysische Ohrfeige« bezeichnen, durch die der Glaube des Lesers an die vollständige rationale Erfäßbarkeit der Welt erschüttert werden soll. Kunst wird so

– in der Formulierung von Nicolás Bratosevich – zum Mittel der Rückkehr zum Ursprung und der Befreiung der verdrängten magisch-mythischen Zonen des Bewußtseins.²⁷⁴ Phantastische Erzählungen sollen bei Cortázar also nicht mehr eine »schaurig-schöne« Alternative zur empirischen Wirklichkeit aufzeigen, sie sollen vielmehr diese empirische Wirklichkeit zu einer Art »sur-réalité« erweitern, weshalb Jaime Alazraki²⁷⁵ auch lieber von »neo-fantástico« im Unterschied zum phantastischen Genre des 19. Jahrhunderts sprechen möchte. Diese Absicht bestätigt auch Cortázar selbst, wenn er in *Volviendo a Eugenia Grandet* (VD I) seine Erzählungen gegen den »Vorwurf« verteidigt, sie seien angenehmer zu lesen als die Romane: »Die Anhänger dieser Erzählungen übersehen, daß die Anekdote jeder Erzählung auch ein Zeugnis von Verwunderung ist, wenn nicht sogar eine Herausforderung, die darauf abzielt, sie auch beim Leser hervorzurufen.«²⁷⁶ Diese Provokation soll also eine Verwunderung (»extrañamiento«) des Lesers bewirken, ein Aufrütteln aus der Sicherheit seiner logischen Alltagsrealität, denn die Erzählungen sieht Cortázar als »Öffnungen zur Verwunderung [Befremdung], Instanzen einer Verschiebung, aus deren Perspektive das Übliche aufhört, beruhigend zu wirken, da nichts mehr üblich bleibt, wenn man es einer geheimnisvollen und unbeirrbar Prüfung unterzieht.«²⁷⁷ Das Verfahren, das er dabei anwendet, besteht in einer möglichst starken Verankerung des phantastischen Elements in der Realität: wie Borges bedient er sich dafür genauer Orts- und Zeitangaben sowie langer, alltäglicher Beschreibungen und läßt manchmal sogar reale Personen als Beglaubigungselemente auftreten.²⁷⁸ Der Fremdkörper in dieser Alltagsrealität wird so stark integriert, daß der Leser Schwierigkeiten mit der Distanznahme hat, will er nicht die (doch so real klingende) Erzählung in Bausch und Bogen als unreal ablehnen. Bisweilen suggeriert Cortázar frühzeitig auch logische Möglichkeiten der Auflösung (etwa die Senilität der Mutter in *Cartas de mamá*), die sich aber dann gegenüber dem unabänderlichen Fortgang der Geschichte als ohnmächtig erweisen und somit als rettende Erklärungen für den Leser ausfallen; dieser sieht sich schließlich einer nicht mehr trennbaren Realität gegenüber, die neben vielen logisch erklärbaren auch ein phantastisches Element enthält. Gerade in dieser Verbindung aber besteht für Cortázar die Kunst des Erzählers: »Lediglich die momentane Veränderung im regelmäßigen Ablauf verrät das Phantastische, aber das Außergewöhnliche muß ebenfalls zur Regel werden, ohne die gewöhnlichen Strukturen, in die es eingebrochen ist, zu verändern.«²⁷⁹ Im Unterschied zu den mißlungenen Beispielen des Phantastischen, in denen der Einbruch des Unerklärlichen unvermittelt und folgenlos oder so massiv erfolgt, daß die ganze empirische Wirklichkeit umgestaltet wird, strebt Cortázar eine »Osmose, eine überzeugende Verbindung« an, um so dann den Leser zu einer neuartigen, offenen Realitätsauffassung zu führen:

»Die Wirklichkeit ist flexibel und porös, und die scholastische Einteilung in Physik und Metaphysik verliert jeden Sinn, sobald wir uns weigern, das Unbewegliche zu akzeptieren.«²⁸⁰

In Kenntnis der poetologischen Grundlagen des Werks von Cortázar kann man unschwer feststellen, daß viele dieser unerklärlichen, phantastischen Realitätselemente auf bei Cassirer und Lévy-Bruhl beschriebenen Verfahrensweisen des magisch-mythischen Denkens beruhen. So wird etwa das Zeit-Raum-Kontinuum logischen Bewußtseins, das Cortázar auch im Gespräch mit Harss als Irrtum bezeichnet,²⁸¹ in der Erzählung *El otro cielo* gesprengt: Hier entflieht der Erzähler regelmäßig dem langweiligen Alltag von Buenos Aires, indem er durch den Pasaje Güemes (also eine jener Passagen, die bei Aragon als bevorzugte Zone der Mythologie des Alltags auftreten) hindurchgeht und in der Pariser Galerie Vivienne herauskommt. Auf diese Weise lebt er gleichzeitig in zwei Welten, in einem sommerlichen Buenos Aires der Jahre 1944/45, geplagt von einer ehrgeizigen Mutter und seiner langweiligen Braut Irma; und in einem winterlichen, romantischen Paris des Jahres 1870/71, wo ein unheimlicher Frauenmörder namens Laurent sein Unwesen treibt, ein mysteriöser, deutlich als Lautréamont gekennzeichneter »Südamerikaner« durch die Cafés geistert, und den Erzähler selbst ein Liebesverhältnis mit der Prostituierten Josiane verbindet. Das Besondere an dieser Erzählung ist die Nicht-Akzentuierung des Phantastischen: diese Übergänge finden fast unmerklich und beinahe nie explizit ausgesprochen statt:²⁸² sie bilden eine Art Leerstelle im Sinne Iser's, die erst vom Leser mit ihrem phantastischen Inhalt aufgefüllt werden muß, etwa wenn der Erzähler ganz nüchtern von der Verstimmung seiner Mutter berichtet, weil er nicht zu Hause übernachtet hat, und der Leser erst ergänzen muß, daß er diese Nacht bei einer Prostituierten im Paris des vorigen Jahrhunderts verbracht hat. Dadurch erscheint eine solche raum-zeitliche Verschiebung nicht als phantastische Reise, sondern ebenso als natürlicher Bestandteil der Wirklichkeit, wie sie dem magisch-mythischen Denken erscheinen müßte, wenngleich Cortázar aufgrund der Ich-Erzählung und der wiederholten Erwähnung von »deseo« als *movens* des Übergangs dem Leser die Möglichkeit der Interpretation als Wunschtraum offenläßt.²⁸³ Eine ähnliche Schnittechnik verwendet Cortázar bei der an ein mythisches Ritual erinnernden Erzählung *Todos los fuegos el fuego*: hier schildert er zwei Dreiecksbeziehungen (aus der Antike und aus der Gegenwart), in denen jeweils die schwächere der beiden konkurrierenden Personen unterliegt und stirbt, wonach die beiden anderen in einem Brand umkommen. Auch hier bewirken die ständigen, bruchlosen Übergänge für den Leser das – vom Titel zusätzlich angeregte – Gefühl, es mit einer einzigen Realität zu tun zu haben, einer archetypischen Situation, die in jedem rituellen Nachvollzug doch immer dieselbe bleibt.²⁸⁴

Besonders häufig tritt bei Cortázar ein für das mythische Denken durchaus normaler – allerdings auch zu den klassischen Stoffen des Phantastischen zählender – Vorgang auf: die Rückkehr des Toten. So erzählt in *Cartas de mamá* die Mutter der Hauptfigur Luis in ihren Briefen plötzlich von dessen längst verstorbenen Bruder Nico (der sein Nebenbuhler bei seiner Frau Laura gewesen war) wie von einem Lebenden und kündigt seinen Besuch in Paris an. Die Möglichkeit, das als Senilität zu deuten, wird frühzeitig von Luis erwogen, aber diese Theorie setzt sich nicht durch, selbst dann nicht, als Nico mit dem angekündigten Zug nicht ankommt: Am selben Abend noch beginnen auch seine Frau und er von ihm wie von einem Lebenden zu sprechen. In *Las puertas del cielo* erscheint die tote Frau eines Freundes des Erzählers wie Pirandellos Madame Pace in den *Sechs Personen* aus dem Nichts, sobald ein ihr gemäßes Ambiente hergestellt ist, und in *Las armas secretas* ergreift ein toter deutscher Soldat von dem Körper der Hauptfigur Pierre Besitz, um die Vergewaltigung Michèles, deretwegen er vor sieben Jahren erschossen wurde, nochmals zu vollziehen. Auch hier liegt Cortázars Geschick darin, die Dinge nicht auszusprechen, sondern einer erst im nachhinein möglichen Kombination des Lesers zu überlassen, wodurch das distanzierende Element des Textes ausfällt und der Leser unmittelbar mit dem phantastischen Geschehen konfrontiert wird. Schließlich ist das Thema der Verwandlung Mensch-Tier meisterhaft in der Erzählung *Axolotl* gestaltet: Cortázar nimmt hier die mögliche Schlußpointe schon im ersten Absatz vorweg, wo er den Erzähler nach der unschuldigen Erklärung, er habe sich früher für Axolotl interessiert, unvermittelt sagen läßt: »Jetzt bin ich ein Axolotl.« Dieser Satz bleibt isoliert stehen; es folgt eine lange Erzählung der Vorgeschichte dieses seltsamen zoologischen Interesses und eine (durchaus aus menschlichem Blickwinkel gegebene) Beschreibung der Axolotl, in die sich dann abermals ein fast unmerklicher Übergang einschleicht:

»Und das war das einzige, was an ihm lebte, alle zehn oder fünfzehn Sekunden richteten sich die kleinen Zweige starr und steif auf und senkten sich wieder. Zuweilen bewegte sich unmerklich ein Fuß, ich sah, wie sich die winzigen Zehen ganz sanft auf das Moos legten. *Wir bewegen uns nämlich ungern sehr viel*, und das Aquarium ist so eng.«²⁸⁵

Die Axolotl sind Objekt einer Faszination, durch die der Wunsch nach Kommunikation so übermächtig wird, daß der Erzähler – getreu nach Keats' Chamäleon-Theorie – den einzig möglichen Weg wählt, die Axolotl zu verstehen: er wird ein Axolotl. Trotz der – vielleicht auch ironischen – Warnung Cortázars in der Geschichte selbst (»Es erschien leicht, beinahe selbstverständlich, auf die Mythologie zu verfallen«, dt. S. 28) ist

diese Geschichte vielfach in den Termini der altindianischen Mythenwelt gedeutet worden; schließlich ist der Axolotl eine der Erscheinungsformen des mexikanischen Gottes Xolotl, eines Bruders von Quetzalcóatl.²⁸⁶

Cortázars Interesse für die mythische Welt des alten Mexiko läßt sich auch an einer anderen Erzählung zeigen, die zum Unterschied von den bisher besprochenen nicht nur mit einem isolierten Verfahren mythisch-magischen Denkens arbeitet, sondern eine in sich geschlossene, historisch konnotierte mythische Realität der Alltagswelt des 20. Jahrhunderts entgegensetzt: *La noche boca arriba*. Mit einer ähnlichen Schnittechnik wie bisher beschrieben wird das Erlebnis eines Motorradfahrers in einer Großstadt des 20. Jahrhunderts, der sich bei einem Sturz verletzt und danach im Spital behandelt wird, mit der offensichtlich als Alptraum geschilderten Flucht und Gefangenennahme eines Moteken-Kriegers verzahnt, der von den Azteken als Menschenopfer im Rahmen des Rituals der »guerra florida« dargebracht werden soll. Diese beiden Realitätsbereiche, anfangs streng getrennt, wechseln immer häufiger miteinander ab; wehrt sich der Erzähler anfangs gegen den Alptraum, versucht er, sich in die Sicherheit des modernen Krankenhauses zu flüchten, so wird der »Traum« doch immer stärker, die wachen Abschnitte immer kürzer, und am Schluß kehrt sich die Beziehung abrupt um:

»... nun wußte er, daß er nicht mehr erwachen würde, daß er wach war, daß der wunderbare Traum der andere gewesen war, absurd wie alle Träume; ein Traum, in welchem er über sonderbare Avenuen einer Stadt gefahren war, mit grünen und roten Lichtern, die ohne Flamme und Rauch brannten, mit einem gewaltigen Metallinsekt, das unter seinen Beinen summte«.²⁸⁷

Aus dieser Endperspektive erscheint nun also die im Rahmen der empirischen Alltagswirklichkeit unseres Jahrhunderts realistisch beschriebene Eingangssituation selbst in den Bezugsrahmen des mythisch-magischen Bewußtseins transponiert. Wird diese Transposition rückblickend vom Leser vorgenommen, so entsteht dadurch wiederum eine wenigstens vorübergehende Infragestellung der eingangs dargestellten und nun falsifizierten²⁸⁸ Wirklichkeit, die doch seine eigene (die des Lesers) ist. Darüber hinaus aber stellt sich die Frage nach dem Stellenwert des Mythischen in dieser Erzählung, das ja zunächst als Alptraum vorgestellt worden ist.²⁸⁹

Daraus ließe sich schließen, wir hätten es hier (im Sinne der »Terror und Spiel«-Formel) mit einem auf den Bereich des Terrors reduzierten Mythos zu tun. Beachtet man jedoch, daß die angestrebte Sicherheit des Krankenhausbetts nur eine scheinbare ist – der Erzähler stirbt offenbar in beiden Welten zugleich –, so läßt sich mit gutem Grund auch umge-

kehrt argumentieren: während der Tod im Spitalsbett aufgrund eines unnötigen, zufälligen Unfalls geradezu verzweifelt sinnlos und absurd erscheint, erhält sein Opfertod in der mythischen Welt der präkolumbianischen Kultur einen transzendenten Sinn, ja er verspricht getreu dem Ritus eine »eine spirituelle Transformation, die Ewigkeitscharakter haben wird«. ²⁹⁰ Von da aus könnte man die Erzählung als Parallele zu Borges' Geschichte *El Sur* sehen, ²⁹¹ in der freilich das Krankenhaus von Anfang an als die wahre Hölle und der Tod im Zweikampf als Wunschbild dargestellt werden. Cortázar's Text gibt dem Interpreten diesbezüglich keinen eindeutigen Hinweis: bis zum Schluß wehrt sich der Erzähler gegen die in grausamsten Farben geschilderte Opferung, und die mythische Realität setzt sich ausschließlich durch die Kraft der Faktizität durch, nicht aber deshalb, weil sie für den Erzähler die »sinnerfülltere« wäre.

Viel stärker als »fascinosa« erscheint der Bereich des Mythischen – diesmal allerdings in Verbindung mit der griechischen Urzeit – in der Erzählung *El ídolo de las cicladas*. Dort hat der argentinische Archäologe Somoza gemeinsam mit seinem französischen Freund Morand und dessen Frau Thérèse die primitive Statue einer Göttin auf einer griechischen Insel ausgegraben, sie außer Landes geschmuggelt und danach in einem mühevollen Initiationsprozeß langsam Zugang zu den mysteriösen magisch-mythischen Kräften der Statue, zu einer Kommunikation mit ihr und damit mit der *anderen* Wirklichkeit gefunden. Die Erzählung setzt abrupt mit der Feststellung der Unübersetzbarkeit dieser Erfahrung in die logische Alltagssprache ein: »Ja, dafür gibt es keine Wörter«, sagte Somoza. »Wenigstens keine von unseren Wörtern.« ²⁹² In der Folge führt Cortázar wieder eine doppelte, in sich widersprüchliche Wirklichkeit vor, wobei die verschiedenen Standpunkte diesmal in den beiden Gegenspielern Somoza und Morand lokalisiert sind:

»Aus der Perspektive Morands war Somozas Obsession durchaus analysierbar: Jeder Archäologe identifiziert sich in gewissem Sinn mit der Vergangenheit, die er erforscht und ans Licht bringt. Davon war es nur ein Schritt zu der Annahme, daß eine dieser Spuren Zeit und Raum verfremden, verändern, einen Spalt öffnen könnte, durch den man Zugang hätte zu . . . Somoza würde nie dieses Vokabular verwenden; was er sagte, war immer mehr oder weniger als das, eine Art von Sprache, die von nicht wieder rückführbaren Ebenen aus Anspielungen und Beschwörungen vorbrachte.« ²⁹³

Somoza, der mehrfach auch als »irr« bezeichnet wird, will jedoch ein solches Sprengen des Raum-Zeitkontinuums und ein Eindringen in eine andere, mythische Wirklichkeitsdimension erreicht haben; wieder erfahren wir dies in der »Übersetzung« durch Morand:

»... die Sicherheit Somozas, daß seine beharrliche Annäherung ihn schließlich zur Identifikation mit der ursprünglichen Struktur führen würde, in einer Überlagerung, die mehr als das sein würde, denn es wäre keine Dualität mehr, sondern eine Verschmelzung, ein urzeitlicher Kontakt (das waren nicht seine Worte, aber irgendwie mußte er sie übersetzen, wenn er sie, später, für Thérèse rekonstruieren würde). Ein Kontakt, der, wie ihm Somoza eben gesagt hatte, achtundvierzig Stunden zuvor stattgefunden hatte, in der Nacht der Juni-Sonnenwende.«²⁹⁴

Somoza selbst tritt als Sprachrohr des Autors auf, wenn er den »Irrtum« der griechischen Abwendung vom Mythos und damit unserer gesamten abendländisch-rationalen Zivilisation ausspricht: »›Es ist so einfach‹, sagte Somoza. ›Immer habe ich gespürt, daß die Haut mit dem anderen in Kontakt war. Aber es galt erst fünftausend Jahre Irrweg rückwärts zu gehen. Komisch, daß sie selbst, die Nachkommen der Ägäer, an diesem Irrtum schuld gewesen sind.‹«²⁹⁵ Wie in den bereits besprochenen Erzählungen, findet in der personalen Erzählung wieder eine syntaktisch enge Verschränkung der beiden Perspektiven statt, die zu beinahe unmerklichen Übergängen führt:

›Er fragte sich, ob es ihm gelingen würde, wenn Somoza einen Augenblick unaufmerksam wäre, Thérèse anzurufen und sie zu warnen, damit sie Doktor Vernet mitbringen könnte. Aber Thérèse mußte bereits unterwegs sein, und am Rande der Felsen, wo die Vielfältige brüllte, schnitt der Anführer der Grünen das linke Horn des schönsten Bocks ab und reichte es dem Anführer der Bewahrer des Salzes, um den Pakt mit der *Haghese* [= die in der Statue dargestellte Göttin] zu erneuern.«²⁹⁶

Der Übergang zum eigentlichen Opferritus findet so auf fast humoristische Weise ganz unauffällig im längst kommunikationslos gewordenen Dialog der beiden in verschiedenen Wirklichkeiten operierenden Freunde statt: Morand bittet um einen Whisky, Somoza fordert ihn auf, sich selbst zu bedienen und entschuldigt sich, weil er vor dem Opfer nüchtern bleiben müsse: »›Wie schade‹, sagte Morand, während er die Flasche suchte. ›Ich trinke nicht gern allein. Was für ein Opfer übrigens?‹«²⁹⁷ Als Somoza plötzlich nackt mit einem Steinbeil in der Hand vor ihm steht, versucht Morand nochmals eine logische Erklärung seiner Motive zu geben, indem er ihm vorhält, er habe all das nur inszeniert, um ihn wegen Thérèse (in die er verliebt sei) aus dem Weg zu räumen. Dann kommt er Somoza mit einem Karate-Angriff zuvor und tötet ihn mit seinem eigenen Beil. Und während er nun ganz vernünftige Betrachtungen über seine Chancen anstellt, wegen Notwehr freigesprochen zu werden, kippt, wie schon in *La noche boca arriba*, die Realitätsebene um: Morand, der bislang die logische Wirklichkeitsauffassung des Lesers vertre-

ten hatte, läßt diesen plötzlich allein, ist offensichtlich durch den Opfer-
ritus selbst in den Bann der Statue geraten: er bückt sich und benetzt
seine Hände mit Blut, zieht sich nackt aus, versteckt sich hinter der Türe
und erwartet Thérèse mit dem Steinbeil in der Hand, wobei nun auch er
die der Welt des Mythos entstammende Opfermusik hört. Noch der
letzte Satz bringt mit einer durch syntaktische Verschränkung ausge-
drückten, leicht ironischen Schlußpointe die enge Verbindung der beiden
Realitätsebenen zum Ausdruck, die, einander ausschließend, über weite
Strecken der Erzählung koexistieren: »Er löschte das Licht und wartete
mit dem Beil in der Hand hinter der Türe, *wobei er die Schneide des Beils
ableckte und dachte, daß Thérèse doch wirklich die Pünktlichkeit in Per-
son war.*« (Hervorhebung M. R.)²⁹⁸

Diese Erzählung zeigt nicht nur den Bereich des (freilich diesmal nicht
amerikanisch-indianisch konnotierten) Mythos als positives *fascinosum*,
sie ist auch ein gutes Beispiel für Cortázers Technik der »metaphysischen
Ohrfeige«: Von Morand als Vertreter der Perspektive des rational Er-
klärbaren in Stich gelassen, hat der Leser größte Schwierigkeiten, das
Geschehen im nachhinein für seinen Bezugsrahmen zu adaptieren – wo-
von manche geradezu gequälte Interpretationsversuche in Richtung eines
mehrfachen Eifersuchtsdramas Zeugnis ablegen.²⁹⁹

Für Somoza dagegen ist der so lange gesuchte Zugang zur Welt der
Statue, der Zugang zur mythischen Realität, tatsächlich so etwas wie eine
Rückkehr in ein verlorenes Paradies. Ähnliches hat Cortázar auch in der
Erzählung *La isla a mediodía* dargestellt: Hier wird der Alitalia-Steward
Marini von einer regelmäßig zu Mittag auf der Route Rom-Teheran im
Fenster auftauchenden kleinen Insel so fasziniert, daß er der Sehnsucht
nach dieser unbekannten Welt sein berufliches Fortkommen und sein
privates Glück opfert (seine Braut löst die Verlobung und läßt das ge-
meinsame Kind abtreiben). In der austauschbaren, sinnentleerten Welt
wechselnder Hotels und Flughäfen tritt an die Stelle unbefriedigender
Beziehungen zu Menschen seine utopische Sehnsucht nach der Insel, die
sich immer wieder nur in dem kurzen, epiphanieartigen Moment erfüllen
kann, in dem sie schildkrötenförmig hinter der Fensterscheibe des Flug-
zeugs auftaucht:

»Er zählte die Tage nicht allzu genau. Manchmal war es Tanja in Beirut, manch-
mal Felissa in Teheran, fast immer sein jüngerer Bruder in Rom, alles ein wenig
verschwommen, auf freundliche Art leicht und wunderbar, als stünde es für
etwas anderes, indes es die Stunden vor oder nach einem Flug ausfüllte. Auch
während des Fluges war alles verschwommen und leicht und dumm, bis zu der
Stunde, da er sich ans Fenster im Heck stellen konnte, das kalte Glas spürend
wie die Wand eines Aquariums, darin sich langsam die goldene Schildkröte im
dichten Blau bewegte.«³⁰⁰

Eines Tages schließlich bricht er zu dieser Insel auf. Die Reise ist ungenau, aber durchaus realistisch geschildert – mehrere Züge, ein großes, dann ein kleines Boot, schließlich die Insel und die Begegnung mit Klaios (»ein alter Mann, der der Patriarch sein mußte«). Kaum auf der Insel angekommen, fühlt Marini, wie diese neue Welt von ihm Besitz ergreift und dadurch gleichzeitig sein logisches Urteilsvermögen ausschaltet (»die Insel durchdrang ihn und ergriff mit solcher Innigkeit von ihm Besitz, daß er nicht mehr fähig war, zu denken oder Entscheidungen zu treffen.«³⁰¹). In einem ersten Bad im Meer findet ein Initiationsakt statt: Marini gibt sich völlig dem neuen Wirklichkeitsempfinden hin und beschließt, für immer auf der Insel zu bleiben. In einem nächsten symbolischen Akt nimmt er seine Armbanduhr vom Handgelenk und löst sich so aus dem Raum-Zeitgefüge seiner alten, logischen Wirklichkeit: »Es würde nicht leicht sein, den alten Menschen zu töten, aber hier auf der Höhe, prall gefüllt mit Sonne und Raum, fühlte er, daß es möglich sein würde.«³⁰² Aber in der typischen überraschenden Schlußwendung scheint diesmal diese logische Wirklichkeit sich durchzusetzen und den »Aussteiger« einzuholen. Wider Willen muß Marini im Halbschlaf an seine frühere Existenz denken; als er die Augen öffnet, sieht er vor sich ein Flugzeug abstürzen. Er schwimmt hinaus, rettet einen Mann in weißer Stewardsuniform mit einer klaffenden Halswunde und versucht ohne Erfolgsaussichten, ihm Erste Hilfe zu leisten:

»Was konnte die künstliche Beatmung schon helfen, wenn mit jedem Zusammenziehen die Wunde sich ein wenig mehr zu öffnen schien und wie ein abstoßender Mund war, der nach Marini rief, ihn aus seinem kleinen Glück so weniger auf der Insel verbrachter Stunden riß und ihm unter Gurgeln etwas zuschrie, das er schon nicht mehr hören konnte.«³⁰³

In diesem Augenblick verschwindet Marini, der Retter, aus der Erzählung; der herbeigeeilte Klaios und seine Familie finden nur den weißgekleideten Stewart Marini, der bei dem Absturz umgekommen ist: »Aber *wie immer* waren sie allein auf der Insel, und der Leichnam mit den offenen Augen war das einzig Neue zwischen ihnen und dem Meer.« Dieser Schluß läßt die einfache Interpretation offen, der Aufenthalt auf der Insel sei bloß die – wieder aus der Perspektive des Protagonisten geschilderte – Halluzination des sterbenden Marini gewesen;³⁰⁴ der Text bietet dafür freilich kaum einen Anhaltspunkt. Wenn aber *beides* wahr ist, der Absturz des Stewards Marini ebenso wie die Reise des »Aussteigers« Marini zu seiner Insel und die dortigen Initiationserlebnisse,³⁰⁵ dann kann man nur mit Saúl Sosnowski annehmen,³⁰⁶ der Held dieser Erzählung sei von einer »übermenschlichen Kraft« aus dem raumzeitlichen Koordinatensystem herausgeschleudert worden und habe in den

wenigen Augenblicken des Absturzes real die Erfüllung seines Wunschtraums erlebt.³⁰⁷ In unserem Zusammenhang erscheint es wichtiger, daß die Reise in den als mythisch gekennzeichneten Wirklichkeitsbereich der Insel, mehr noch als in *El ídolo de las cícadas*, eine »búsqueda del paraíso primordial«³⁰⁸ darstellt, daß die Insel jener »isla final« entspricht, die Cortázar im Gespräch mit Harss mit Ulrichs »tausendjährigem Reich« ineins setzt: »diese Art End-Insel, in der der Mensch sich selbst und so etwas wie eine völlige Aussöhnung und Aufhebung alles Trennenden fände«.³⁰⁹ Von daher erscheint diese Erzählung als Exemplifikation des Projekts der Suche nach einem »neuen Menschen« mit anderer Denkweise, das Cortázar in »Morelliana, siempre« (VD II, 181) entwirft. Zwar zeigt die Untersuchung gerade der letzten drei Erzählungen, daß ein solcher Übergang offenbar zwangsläufig mit einem Opferritus, mit dem Tod verbunden ist; aber das Vokabular Cortázars (»den alten Menschen töten«), das einer Taufe entsprechende reinigende Bad im Meer, der utopische Entwurf des »neuen Menschen« weisen auf eine von der christlichen Metaphorik inspirierte Opfersymbolik hin,³¹⁰ so daß diesem Tod eben die Auferstehung zu einer neuen, höheren Existenz entspräche.

Das Thema dieser Suche nach einem Übergang in eine paradiesartige andere Wirklichkeit hat Cortázar selbst als Wendepunkt in seinem Werk, als »Hinwendung zum Menschen« bezeichnet.³¹¹ Er bezieht sich dabei auf die Erzählung *El perseguidor*, in der der Jazzmusiker Johnny eine solche Suche unternimmt. Bei genauer Untersuchung stellt sich freilich heraus, daß Johnnys (durch die Brille des intellektuellen Kritikers Bruno dargestellte) Geschichte im Grunde dieselbe Struktur aufweist wie Somozas oder auch Marinis Suche nach einem *anderen* Bewußtsein. Die Lang-erzählung *El perseguidor* bietet Cortázar – ebenso wie später die Form des Romans – nur die Möglichkeit zu einer differenzierteren Erörterung jener Vorgeschichte der Paradiessuche, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung gebildet hat: der Sprach- und Bewußtseinskrise in der Welt des 20. Jahrhunderts.

Zurück zur Krise oder die Suche nach dem verlorenen Paradies in zwei Welten: *El perseguidor*, *Los premios*, *Rayuela*

Die Erzählung *El perseguidor* (1959) eröffnet mit den Romanen *Los premios* (1960) und *Rayuela* (1963) eine neue Dimension im Werk Cortázars. Während seine »cuentos breves« – wie im vorhergehenden gezeigt – »metaphysische Ohrfeigen« sind, die den Leser aufrütteln und in seiner falschen Sicherheit erschüttern sollen, erschließt sich in diesen längeren Erzähltexten über die Erschütterung hinaus auch die Dimension der Suche (»perseguidor«) und der vorangehenden Krise. Unter den drei

angeführten Werken ist der Roman *Los premios* am stärksten den phantastischen Kurzgeschichten verbunden: auch hier wird eine ungewöhnliche Situation alltäglich-realistisch geschildert. Eine heterogene Gruppe, die einen kleinen »Ständespiegel« der argentinischen Gesellschaft zur Zeit des Peronismus abgibt, hat bei einer obskuren Lotterie eine Kreuzfahrt auf einem Ozeanriesen gewonnen. Das Kreuzfahrtschiff legt ab, die Passagiere genießen ihren Urlaub, diskutieren, freunden sich an; getreu der zeitlosen Maxime der Romanästhetik (»Un roman c'est où il y a de l'amour«) bilden sich auch Liebesbeziehungen. Die Idylle wird nur von zwei Dingen gestört: Für die Passagiere von dem unerklärlichen Verbot, das Achterdeck des Schiffes zu betreten, für den Leser dadurch, daß die mit traditionellen Erzähltechniken vorgestellte Handlung des »Psychologischen Romans«³¹² immer wieder von kursiv gedruckten Abschnitten unterbrochen wird, in denen, teils in erster, teils in dritter Person, der Bewußtseinsstrom eines Passagiers namens Persio dargestellt wird. Wie unbequem das für manche Leser offenbar ist, zeigt das Urteil eines Kritikers vom Rang eines Mario Benedetti: »... vorzuwerfen sind dem Autor einzig die hybriden und unendlich langweiligen Monologe Persios.«³¹³ Tatsächlich ist zwischen den Persio-Kapiteln und den übrigen Abschnitten des Romans eine enorme stilistische Differenz. In Persios Reflexionen findet dieselbe metaphysische Suche statt, wie sie Johnny Carter, der Protagonist von *El perseguidor*, in der Musik und Horacio Oliveira aus *Rayuela* mit dialektisch-analytischen Mitteln betreiben, aber Persio ist ein Dichter; trotz seines Mißtrauens in das Wort (*Premios*, 245) versucht er, das angestrebte »Zentrum« mit kühnen Metaphern und mit einem lyrischen Wortschwall zu beschwören. Während er in der nächtlichen Kontemplation nach diesem Zentrum sucht und dazu Achterdeck sagt, unternehmen einige Passagiere nach langem Hin und Her einen Versuch, mit Gewalt in dieses Achterdeck vorzudringen – vordergründig mit dem Ziel, ein Telegramm nach Buenos Aires zu schicken, weil ein Kind schwer erkrankt ist, eigentlich aber – das gilt mit Sicherheit wenigstens für einen von ihnen, Persios *alter ego* Gabriel Medrano – aus einer metaphysischen Sehnsucht heraus. Medrano wird dabei erschossen; seine Expedition in die »andere Realität« endet also – wie schon in den meisten *cuentos* – tödlich. Persios Monologe begleiten dieses Geschehen wie aus einer höheren Ebene (»In der Phantasie nimmt Persio die Perspektive einer Möwe ein, die über das Schiff fliegt«³¹⁴), er wirkt so als Mittler zwischen der Welt der Passagiere und einer anderen Realität. Man kann diese andere Realität als Sphäre der literarischen Kreation auslegen wie Wolfgang Theile, der in Persio »das für poetologische Romane charakteristische kreative Prinzip in Aktion« zu erkennen meint;³¹⁵ man kann diesen Blickwinkel aber auch erweitern und in Persio den Suchenden schlechthin sehen, denn der Mangel, der seiner Suche zugrunde liegt,

beschränkt sich keineswegs auf die literarische Sphäre; nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Physik (wie Cortázar genau weiß³¹⁶) ist keine Erkenntnis des wahren »Seienden« möglich, da sich die beobachtete Realität nicht unabhängig vom Beobachter erschließt: »Die Dinge erhalten mehr Gewicht, wenn sie beobachtet werden, acht und acht sind sechzehn plus dem, der sie zusammenzählt. So *sein* kann daher auch bedeuten nicht so zu sein, gerade eben so zu gelten oder das Sosein bloß anzukündigen oder vorzutäuschen.«³¹⁷ Das ist natürlich ein – auf das Prinzip der Heisenbergschen Unschärferelation gestützter – Zweifel am Mimesis-Prinzip der Literatur, aber viel grundlegender auch an der empirischen Erkennbarkeit der Wirklichkeit schlechthin; er steht am Ausgangspunkt der Suche Persios, die im wesentlichen von drei Fixpunkten bestimmt ist: dem Verlangen nach simultaner Schau des Gleichzeitigen (wie in einer Art Borgesschem *Aleph*), versinnbildlicht in dem Kursbuch der portugiesischen Eisenbahnen, mit dessen Hilfe Persio sich an einem kleinen Ausschnitt der Weltwirklichkeit (den Eisenbahnstrecken Portugals) die Vielzahl der gleichzeitig ablaufenden Ereignisse zu veranschaulichen vermag; von der Suche nach dem später im Achterdeck konkretisierten Zentrum; schließlich von dem argentinisch-amerikanischen Element, das den ganzen Roman prägt und ihn von Cortázars phantastischen Erzählungen unterscheidet. Darunter verstehe ich nicht nur den realistischen Charakter des Ständespiegels der argentinischen Gesellschaft, sondern vor allem einen Widerhall jener lateinamerikanischen Identitätssuche, die ich für die vorhergehende Generation an den Beispielen Mário de Andrade, Asturias und Carpentier beschrieben habe. Dieser lateinamerikanische Aspekt von Persios Suche nach dem »punto central« kommt besonders in den Abschnitten F und G zum Ausdruck, wo die lateinamerikanische Natur, insbesondere die metaphysisch überhöhte Pampa, Ausgangspunkt der meditativen Suche nach dem Zentrum ist. Sie zeigt sich aber auch in der mythologischen Dimension der Reflexionen. Schon Persios *alter ego* Medrano erweist sich als Kenner von Asturias' *Hombres de maíz*, das er auf der Schiffsreise als Reiselektüre mitgenommen hat, und Persio selbst drückt in der Meditation H seinen Eindruck von der Inauthentizität des Geschehens an Bord in den Bildern jener Episoden der Schöpfungsgeschichte des *Popol Vuh* aus, denen wir bei Asturias und auch bei Carpentier begegnet sind:

»... wie sollte sich Persio, der Gelehrte, nicht der hölzernen Menschen erinnern, dieser jämmerlichen Sippe der ersten Puppen? (...) Von Erschöpfung und Verzweiflung gebeugt (...), wohnt Persio dem Tanz der Holzpuppen, dem ersten Akt des amerikanischen Schicksals, bei. Jetzt werden sie von den unzufriedenen Göttern verlassen werden, jetzt werden sich Hunde und Gefäße und sogar Mühlsteine gegen die plumpen, verdamnten Golems erheben, werden auf sie

herabstürzen, um sie in Stücke zu zerschmettern, und der Tanz wird sich durch ihren Tod komplizieren . . .«³¹⁸

Auch Persio ist freilich nur eine kurze, epiphanieartige Vision des »Zentrums« vergönnt: In einer Sternennacht an Deck erlebt er einen Augenblick lang die Aufhebung aller Gegensätze in einer Vision der Simultaneität, die doch sofort wieder zusammenfällt wie die Glasscheiben eines Kaleidoskops (221 f.). Statt dessen bleibt das Achterdeck als Symbol der Hoffnung auf das Zentrum bestehen. Dorthin gelangt freilich nicht Persio, sondern Medrano, und der bezahlt mit dem Leben dafür. Persio dagegen kann dieses Erlebnis nicht durch eine neuerliche nächtliche Epiphanie auf seiner Ebene wiederholen: »Er hat erfahren, daß befreundete Menschen die Sperre durchbrochen und das Achterdeck erreicht haben, aber er hat die Lücke nicht gefunden, durch die er den Kontakt mit der Nacht wiederherstellen, mit der flüchtigen Entdeckung dieser Leute übereinstimmen hätte können.«³¹⁹ Persio fragt sich nun, ob der tote Medrano sein Ziel erreicht hat; für ihn steht fest, daß das Achterdeck das Reich des Ursprungs, der Großen Mütter ist: »Und doch gab es die MÜTTER, um sie zu benennen, um an ihre unbestimmten Bilder zu glauben, die sich inmitten der Pampa aufrichten, (. . .) und es gab die Archetypen, die verborgenen Wurzeln der Geschichte, die wie von Sinnen ihre offiziellen Versionen durchlief.«³²⁰ Aber die Zwischengenerationen, die »antepasados siniestros«, haben sich zwischen die Mütter des Ursprungs und die hölzernen Menschen einer sinnentleerten Gegenwart geschoben, denen nur die Hoffnung auf (Feuer-)Tod und Auferstehung als neue Menschen bleibt: »Warum weinst du, Persio, warum weinst du; mit solchen Dingen wird manchmal das Feuer entzündet, aus soviel Elend steigt der Gesang empor; wenn die Puppen ihre letzte Handvoll Staub schlucken, vielleicht wird dann ein Mensch geboren. Vielleicht ist er schon geboren und du siehst ihn nicht.«³²¹ In dem Bezugssystem Persios ist das rätselhafte Achterdeck also als Reich des Mythischen, als verdrängte andere Hälfte des Denkens zu werten;³²² dieses Bezugssystem ist jedoch nicht das allein dominierende, es ist dem Leser vielmehr schon in *Los premios* (wie später in größerem Rahmen in *Rayuela*) aufgegeben, sich selbst eine Orientierung in den wechselnden Perspektiven der einzelnen Kapitel zu suchen.

Zum Unterschied von Persios Suche auf dem geheimnisvollen Kreuzfahrtschiff findet die Suche des Jazzmusikers Johnny Carter in *El perseguidor* in einer Welt ohne Residuen des Übernatürlichen statt: es handelt sich um die internationale Jazzszene, in der sein reales Vorbild Charlie Parker gelebt hat. Johnny ist kein Intellektueller und kein Mann des Wortes wie Persio oder Oliveira; sein exzentrisches Benehmen und seine unbeholfenen Versuche werden dem Leser aus der Perspektive des von

ihm zwar faszinierten, aber fest in der logischen Alltagsrealität verankerten Kritikers Bruno geschildert. Cortázar hat hier ganz bewußt – im Unterschied zu Persio und noch mehr zu Horacio Oliveira in *Rayuela* – die Suche am Beispiel eines »Primitiven«, der auch unter Wahnvorstellungen leidet (also etwa in Art von Musils Moosbrugger), dargestellt. Johnny selbst sieht sich ausschließlich als Sinnen-, nicht als Gehirnmensch: »Er schlägt sich mit der Faust an den Kopf. (...) »Hier drinnen ist nichts, Bruno, was man so nichts nennt. Das denkt nicht und versteht auch nichts. Um die Wahrheit zu sagen, ich habe es nie gebraucht. Erst von den Augen abwärts verstehe ich, und je weiter unten, desto besser.«³²³ Dennoch plagen ihn metaphysische Probleme; die lineare Zeit des logischen Bewußtseins entspricht nicht seinem Zeitempfinden. So erzählt er Bruno, er habe zwischen zwei anderthalb Minuten voneinander entfernten Metrostationen in einem Tagtraum mehr als eine Viertelstunde durchlebt und kommentiert: »das ist eure Zeit, die jetzige; aber ich weiß, daß es eine andere gibt, und ich hab darüber nachgedacht und nachgedacht ...« Ebenso bricht er plötzlich Aufnahmen im Studio mit dem Satz ab: »Das bin ich gerade dabei, *morgen* zu spielen«. Aber es ist nicht die Zeit allein, es ist die ihm unerträgliche Sicherheit des logisch-wissenschaftlichen Bewußtseins, eine Wirklichkeit ganz zu erfassen, von der er spürt, daß sie brüchig geworden ist, daß sich hinter ihr eine andere, vollständigere Realität verbirgt. So erlebt er auch seinen Aufenthalt im psychiatrischen Krankenhaus:

»Das war es, was mir auf die Nerven ging, Bruno, *daß sie sich sicher fühlten*. Sicher welcher Sache, möchte ich mal wissen, wo ich, ein armer Teufel mit mehr Seuchen unter der Haut als der Leibhaftige selbst, hinreichend beieinander war, um zu spüren, daß das alles eine Art Gallert war, daß alles um uns herum zitterte, man brauchte nur ein wenig aufmerksam zu sein, ein wenig in sich hineinzuhören, ein wenig zu schweigen, um die Löcher zu entdecken. (...) Doch sie waren die amerikanische Wissenschaft, verstehst du, Bruno? Der weiße Kittel schützte sie vor den Löchern; sie sahen nichts, sie nahmen nur das an, was andere schon gesehen hatten, und sie bildeten sich ein, sie sähen.«³²⁴

Manchmal jedoch gelingt es ihm, durch die Musik zu dieser anderen Seite der Realität vorzustoßen und damit dem Raum-Zeitgefüge zu entfliehen: »Und das, was da neben mir war, war wie ich selbst, doch ohne einen Platz einzunehmen, ohne in New York zu sein, und vor allem ohne Zeit, ohne daß später ... ohne daß es ein Später gab ... für eine Weile gab es nur ein Immer ...«³²⁵ Aber wie im mystischen Erleben lassen sich solche Augenblicke nicht sprachlich festhalten: der Versuch, sie zu formulieren, zerstört alles: »Kaum hast du etwas gefühlt, kommt schon das andere, kommen die Wörter ... Nein, es sind nicht die Wörter, es ist das, was in den Wörtern ist, diese Art Leim, dieser klebrige Speichel«. Genau diesen

Drang zur Übersetzung seiner Erlebnisse und Reflexionen in den sprachlichen Ausdruck wirft er auch dem Erzähler Bruno vor: »Man kann nichts sagen, sofort übersetzt du das in deine schmutzige Sprache.« So bleibt – aus Unverständnis oder wegen der Unmöglichkeit einer sprachlichen Formulierung – das Ziel von Johnnys Suche im Dunklen. Es geht anscheinend darum, einen Zustand intensiven Erlebens zu erreichen, in dem die logischen Zeit- und Raumkategorien aufgehoben sind. Wie weit dieses Paradies des »otro lado« sonst von mythisch-magischen Vorstellungen bestimmt sein könnte, erfahren wir nicht, nur das eine: daß Johnny den Zugang zu dieser anderen Realität aus eigener Kraft erzwingen und keinem höheren Wesen verdanken will: »Vor allem akzeptiere ich nicht deinen Gott. (...) Und wenn er wirklich auf der anderen Seite der Tür ist, ist mir das scheißegal. Ich sehe keinen Verdienst darin, auf die andere Seite zu gelangen, weil er dir die Tür öffnet. Sie mit Fußtritten einzuschlagen, das ja.«³²⁶ Und obwohl Johnnys Suche in einem Klima der Drogenabhängigkeit, begleitet von Skandalen, Irrenhausaufenthalten und bitterer Armut stattfindet und schließlich zu einem frühen Tod führt, verfügt er doch über genug Faszinationskraft, um auch den Erzähler Bruno immer wieder an seinem Wirklichkeitsverständnis irre werden zu lassen: »Johnny hat recht, die Wirklichkeit kann das nicht sein, es ist nicht möglich, daß Jazzkritiker zu sein die Wirklichkeit ist, denn dann gibt es jemand, der uns an der Nase herumführt. Aber andererseits kann man Johnny auch nicht so blindlings folgen, denn dann werden wir am Ende noch alle verrückt.«³²⁷ Johnnys »andere Seite« bleibt also die bislang unbestimmteste Paradiesvorstellung, was die Kritik nicht daran gehindert hat, sie entweder per analogiam allgemein als »estrato mítico de la realidad« zu bezeichnen³²⁸ oder sogar an einen bestimmten mythologischen Horizont zu binden: »The rites re-enacted by Cortázar are readily identifiable as belonging to the cult of Dionysos.«³²⁹ Die Bezeichnung der »anderen Seite« als mythische Realität kann hier zum Unterschied von einigen Erzählungen oder auch von Persios Meditationen nicht positiv, sondern nur ex negativo begründet werden: durch Johnnys Ablehnung des logischen Raum-Zeitkontinuums, durch die Infragestellung der rationalen Wirklichkeitsauffassung und Begriffssprache. Damit aber ist zum ersten Mal explizit wieder jenes Thema angesprochen, von dem wir bei unserer Untersuchung ausgegangen waren: die Sprach- und Bewußtseinskrise als Ausgangspunkt der Suche nach dem verlorenen Paradies.

In dem Roman *Rayuela* laufen die Tendenzen der bisher besprochenen Werke Cortázars zusammen. »Rayuela« ist ein wohl auf alten Ritualvorstellungen beruhendes Kinderspiel, in dem es darum geht, hüpfend durch verschiedene Felder von der »Hölle« in den »Himmel« und zurück zu gelangen. Der Roman versteht sich wie die Erzählungen als »metaphysische Ohrfeige« im Sinne der Zen-Methode (»Anstatt des Schlags

auf den Kopf ein absolut antiromanhafter Roman, mit nachfolgendem Skandal und Schock, und vielleicht mit einer Öffnung für die Hellsichtigsten«³³⁰), er lehnt deshalb den (passiv konsumierenden) »lector-hembra« ab und fordert den »lector-cómplice« zur Mitarbeit auf (504). Diese Mitarbeit besteht schon einmal darin, sich einen Weg durch die in verschiedener Weise kombinierbaren Kapitel zu bahnen (der Autor schlägt zwei Lesarten vor – die lineare von Kapitel 1–56 unter Verzicht auf die »capítulos prescindibles« 57–155; und eine in »Rayuela«-Weise »hüpfende«, die zwischen die Kapitel 1–54 und 56 die »verzichtbaren« Kapitel einschiebt und in einem Perpetuum mobile wechselseitiger Verweisung endet – und er überläßt es dem aktiven Leser, weitere zu suchen). Zugleich steht auch hier im Mittelpunkt eine metaphysische Suche, diesmal verkörpert in einem umfassend gebildeten argentinischen Intellektuellen namens Horacio Oliveira, der im ersten Teil des Romans (Kap. 1–36, »Del lado de allá«) in Paris in der Bohémien-Gruppe des »Club de la Serpiente«, im zweiten Teil (Kap. 37–56, »Del lado de acá«) in Buenos Aires lebt. Anders als der naive Johnny ist sich Oliveira der Ursachen der Bewußtseins- und Sprachkrise bewußt, anders als Persio berauscht er sich nicht an Gedanken und Worten, sondern mißtraut der Sprache so sehr, daß er mit den verschiedensten spielerischen und ironischen Mitteln versucht, jedes mögliche Pathos im Keim zu ersticken. So nimmt die Suche ihren Ausgang von einer äußersten Desillusion. Der Argentinier Oliveira kennt den Chandos-Brief (dessen bekannteste Stelle unter den »verzichtbaren Kapiteln« als Entdeckung eines anderen Clubmitglieds zitiert wird [516]) ebenso wie Musils *Törleß* und den *Mann ohne Eigenschaften*;³³¹ er steht in einer von Europa übernommenen Kulturtradition, in der die Krisenphänomene des Jahrhundertanfangs fortwirken. Die Sprachkrise ist ihm auch in ihrer paradoxen Dimension (der notwendigen Sprachlichkeit der Ablehnung der Sprache) bewußt. Sein *alter ego* Morelli, der geheimnisvolle Autor eines Romans (vielleicht *Rayuelas* selbst), erwägt die Chandos-Lösung des Verstummens, wenn auch aus anderen Gründen:

»Wären meine Gründe die des Lord Chandos bei Hofmannsthal, gäbe es keinen Grund zur Klage, aber wenn man diesen Widerwillen vor der Rhetorik (denn das ist es im Grunde) nur einer verbalen Austrocknung verdankt, parallel und korrelativ zu einer anderen, vitalen, dann wäre es besser, ganz und gar auf das Schreiben zu verzichten.«³³²

Aber auch Oliveira, der nicht schreibt, sondern »nur« versucht, sein Paradies, das er »kibbutz del deseo« nennt, durch analytische Überlegung zu erreichen, sieht die Problematik der Sprachlichkeit des Denkens bei diesem Weg, der letzten Endes von der Sprache fortführen soll:

»Die Vergewaltigung des Menschen durch das Wort, die hochmütige Rache des Worts an seinem Vater erfüllten jede Meditation Oliveiras mit bitterem Mißtrauen, zumal er gezwungen war, sich des Feindes zu bedienen, um sich einen Weg zu bahnen bis zu dem Punkt, wo er ihn vielleicht verabschieden und – wie und mit welchen Mitteln, in welcher weißen Nacht oder an welchem dunklen Tag? – weitergehen könnte bis zur totalen Versöhnung mit sich und der Wirklichkeit, die er bewohnte. Ohne Worte bis zum Wort gelangen (wie fern, wie unwahrscheinlich), ohne räsonnierendes Bewußtsein eine tiefe Einheit erfassen . . .«³³³

Dabei sind sich die Freunde des Pariser Clubs durchaus der Versuche bewußt, die im Europa der 20er und 30er Jahre zur Überwindung der Krise unternommen worden waren, aber sie sehen auch deren Begrenztheit:

»Die Surrealisten glaubten, daß die wahre Sprache und die wahre Realität zensiert und verdrängt würden durch die rationalistische und bürgerliche Struktur des Abendlandes. Damit hatten sie recht, wie jeder Dichter weiß, aber das war eben nur ein Augenblick im komplizierten Vorgang, die Banane zu schälen. Schließlich hat mehr als einer sie dann mitsamt der Schale gegessen. (. . .) Auch wenn es stimmt, daß die Sprache, die wir benutzen, uns verrät (. . .), genügt es nicht, sie von all ihren Tabus befreien zu wollen. Man muß sie neu leben, nicht bloß wiederbeleben.«³³⁴

Die Rolle der Literatur als Sprachkunst wird daher noch schärfer als im Europa der Zwischenkriegszeit in einer Selbstaufhebung gesehen, und Morellis Antwort auf das Chandos-Problem des modernen Autors heißt »describir«: »zerschreiben« (538). Aber die Sprachkrise ist eingebettet in die ebenfalls nach wie vor aktuelle allgemeine Krise des menschlichen Verhältnisses zur Wirklichkeit, die im Mittelpunkt der beiden großen Diskussionen des Clubs in den Kapiteln 28 und 99 steht. Unter Berufung auf den im *Mann ohne Eigenschaften* karikierten Lebensphilosophen Ludwig Klages fragt Oliveira (192, 503), ob der gesamte Weg der abendländischen Zivilisation nicht ein Weg in die Sackgasse gewesen sei,³³⁵ in der die Vernunft nur eine trügerische, sprachgebundene Sicherheit bieten konnte (»Die Vernunft sondert mittels der Sprache eine zufriedenstellende Architektur ab«), die einer existenziellen Krise nicht standzuhalten vermag (»Jedesmal wenn wir in eine Krise eintreten, herrscht die totale Absurdität. Du mußt begreifen, daß die Dialektik die Schränke nur in Momenten der Windstille aufräumen kann«, 192/194, dt. 195/197). Die Fragwürdigkeit dieses Systems erweist sich nach Oliveira eben in der Tatsache, daß der Mensch ständig auf der Suche nach einem verlorenen Paradies begriffen ist: »Warum haben wir den Garten Eden erfinden müssen, warum haben wir in der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies leben müssen, warum haben wir Utopien hervorbringen und uns eine Zukunft ausdenken müssen?«³³⁶

Angesichts dieser Bilanz fühlt sich Oliveira »wie ein Hund unter den Menschen«, stellt er sich auf einem Spaziergang in Buenos Aires die Frage, ob es ihm, der den Betrug der Ratio (»diese Pseudoverwirklichungen, die große verfaulte Maske des Abendlands«) nicht mehr erträgt, nicht möglich wäre, aus der Entwicklung der Menschheit auszusteigen und isoliert zu einem Ursprung zurückzufinden: »Ein Mensch sollte fähig sein, sich innerhalb seiner Art von seiner Art abzusondern, und für den Urhund oder Urfisch als Anfangspunkt auf dem Weg zu sich selbst zu optieren.«³³⁷ Aber in der Diskussion des Pariser Clubs hat er selbst darauf die Antwort gegeben: »... ich fühle, daß meine Erlösung, angenommen, ich könnte sie erreichen, zugleich auch die Erlösung aller sein muß, bis hin zum allerletzten Menschen.« (503, dt. 508). Diese Notwendigkeit der »kollektiven Lösung« der Krise hindert Oliveira jedoch nicht daran, die Suche individuell voranzutreiben. Das Problem, das in den Diskussionen deutlich zum Ausdruck kommt, besteht nicht nur in der Schwierigkeit, die Vernunft- und Sprachkrise mit den Mitteln von Vernunft und Sprache zu lösen, sondern auch darin, daß Oliveira als Argentinier der Nachkriegsgeneration sich der ungelösten Krisensituation der europäischen Zwischenkriegszeit *und* all den seither entwickelten und erfolglos gebliebenen Lösungsversuchen gegenübersteht, die ihm als umfassend gebildeten Intellektuellen so bekannt sind, daß sie jeden neuen Lösungsansatz schon im Entstehen durch ein *déjà-vu*-Gefühl ironisieren. Dabei bewegt sich Oliveiras Lösungsversuch am ehesten in die Richtung der Eigenschaftsverweigerung von Musils Ulrich, des Rückzugs auf eine Beobachterhaltung:

»Folglich war es besser, durch Unterlassen als durch Begehen zu sündigen. Schauspieler sein hieß, auf das Parkett zu verzichten, und er war anscheinend zum Zuschauer in der ersten Reihe geboren. »Das Blöde ist nur«, sagte sich Oliveira, »daß ich ein aktiver Zuschauer sein will, und da fängt das Problem an.«³³⁸

Diese – sich selbst schon wieder in Frage stellende – Rollenverweigerung führt den »aktiven Zuseher« Oliveira zu dem Projekt eines »absurden Lebens« (120). Im Rahmen dieser absurden Verweigerung verschließt er sich bewußt jeder von einer traditionellen Ethik sanktionierten Rolle, verbietet sich Gefühle wie Mitleid, Hilfsbereitschaft oder Liebe. Sein Verhältnis zu seiner Pariser Geliebten, der Uruguayerin Lucía, genannt »La Maga«, kann und soll nicht über eine körperliche Beziehung hinausgehen; erst als die Maga verschwunden ist, wird sie Gegenstand einer metaphysischen Suche im anderen Kontinent.³³⁹ Ebenso führt Oliveira seelenruhig neben der Leiche von Magas Baby Rocamadour, dessen Tod die Mutter noch nicht bemerkt hat, mit den anderen Clubmitgliedern

Diskussionen über die Krise des Wirklichkeitsverständnisses und verläßt die Maga gerade in dem Augenblick, in dem sie den Tod ihres Kindes entdeckt (Kap. 28), um sich den üblichen Verhaltensmustern (Liebe, Trauer, Beistand) zu verweigern. Die Maga ist im ersten Teil des Romans einerseits Objekt einer rein körperlichen Liebe, die durch die körperliche Ekstase für einen Augenblick den Sprung in die »andere Realität« eröffnen könnte, andererseits erscheint sie in der Tradition der Bretonschen *Nadja*³⁴⁰ als Komplementärfigur zu Oliveira: wie Johnny verfügt sie über keinerlei intellektuelle Fähigkeiten und scheint gerade dadurch einen direkten Zugang zu einem anderen Bewußtsein zu besitzen:

»Die Glückliche, die glauben konnte, ohne zu sehen, die ein Ganzes bildete mit der Dauer, dem Kontinuum des Lebens. Die Glückliche, die sich im Zimmer befand, Bürgerrecht hatte in allem, was sie berührte und bewohnte, ein Fisch in der Strömung, ein Blatt am Baum, eine Wolke am Himmel, ein Bild im Gedicht . . .«³⁴¹

Wenngleich dieses ideale Bild der Maga als »Bon-Sauvage-Figur« im Sinne der Paradiessuche im Roman nicht unwidersprochen bleibt,³⁴² verklärt sich doch im Rückblick ihr Weg für Oliveira, so daß im Buenos-Aires-Teil die Suche nach der Maga sogar zum Äquivalent der ursprünglichen Paradiessuche werden kann.³⁴³ Ihm selbst bleibt dieser intuitive Zugang verschlossen, er kann nur den schon traditionellen Weg der Selbstaufhebung der Vernunft beschreiten (»die unerklärliche Versuchung zum Suizid der Intelligenz mit den Mitteln der Intelligenz«), was Cortázar im Bild des sich selbst stechenden Skorpions ausdrückt: »Der Skorpion, der seinen Stachel in sich einbohrt, weil er es überdrüssig ist, ein Skorpion zu sein, der aber Skorpion sein muß, um mit dem Skorpion Schluß zu machen.«³⁴⁴ Und er kann seine »Utopie« (im Musilschen Sinne) des absurden Lebens zu realisieren versuchen. Dieses Projekt führt ihn schließlich im Schlußkapitel des Paris-Teils zu der äußersten Erniedrigung (dem traditionellen Preis für den Einstieg in ein Paradies des freien mythischen Denkens):³⁴⁵ Oliveira überwindet seinen Ekel vor der stinkenden, grell geschminkten Clocharde Emmanuèle, trinkt mit ihr eine Flasche Rotwein, läßt sich von ihr berühren und schließlich auch sexuell gebrauchen; dabei wird auch die mythische Sphäre angesprochen, denn Oliveira meint in der grotesken Schminkmaske der Clocharde plötzlich das erniedrigte Götzenbild einer syrischen Göttin (Alargatis) zu erkennen, die als Große Mutter auftritt und zugleich durch erotische Riten zu verehren ist.³⁴⁶ Auch noch in der entweihenden Erniedrigung dieser Göttin, die er in seiner Vision vor sich sieht, wirken diese Riten nach; sie bilden so die Überleitung zur Fellatio unter einer Arkade, bei der die beiden von der Polizei aufgegriffen und in einem Arrestantenwagen abgeführt werden.

Mit diesem äußersten Versuch, in den »Cielo« der Rayuela zu gelangen, endet der Paris-Teil des Romans. Im zweiten Teil finden wir Oliveira in Buenos Aires wieder, wo er, umsorgt von einer dummen, kleinbürgerlich-oberflächlichen Geliebten namens Gekrepten, die für seine leiblichen Bedürfnisse sorgt, die metaphysische Suche nach dem »Zentrum« bzw. nach einer nunmehr mythisierten Maga in der Beziehung zu seinem Jugendfreund und »Doppelgänger« Manuel Traveler und dessen Frau Talita zu konkretisieren sucht. Traveler, das ist paradoxerweise der Daheimgebliebene, der Als-Ob-Lebende, der zwar durch gewisse Bohémien-Züge und seine Arbeit im Zirkus als Außenseiter der »technologischen Zivilisation« erscheint (immerhin kauft er jedoch unverzüglich die technische Neuheit Magnetophon in der *Casa América*, 328 ff.), sich aber auch nicht an der intellektuellen Erörterung der Krise im Dienste der »Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente, S. R. L.« (»Großen-Eitelkeit-des-Idealismus-Realismus-Spiritualismus-Materialismus des Abendlands G. m. b. H.«) beteiligt. Auch mit Traveler und Talita setzt Oliveira – in weniger radikaler Form – die Versuche »absurden Lebens« fort, am deutlichsten wohl in der Brückenszene, in der die beiden Männer zwischen den Fenstern ihrer gegenüberliegenden Wohnungen eine Brücke aus Brettern über den Abgrund bauen, auf der Talita in glühender Sonnenhitze zu Oliveira hinüberturnen soll, um ihm Mate-Tee und Nägel zu bringen, von denen er noch nicht genau weiß, wofür er sie eigentlich braucht (Kap. 41). Schließlich verschafft ihm Traveler eine Anstellung bei dem Zirkus, bei dem Talita und er arbeiten, und der Zufall will es, daß der Direktor des Unternehmens umsattelt und statt dessen eine Irrenanstalt kauft. So kann Oliveira einen weiteren Weg zum Zentrum – den durch den Wahn – erproben, der schon im ersten Teil als Denkmöglichkeit aufgetaucht war (»durch den Wahnsinn konnte man vielleicht zu einer Vernunft gelangen, die nicht diese Vernunft wäre, deren Bankrott der Wahnsinn ist«, 93). Wie die Surrealisten zieht auch Cortázers Oliveira die Parallele zwischen Wahn und Traum (»Im Traum dürfen wir unsere Begabung für den Wahnsinn gratis erproben. Gleichzeitig vermuten wir, daß jeder Wahnsinn ein Traum ist, der sich festsetzt«, 451, dt. 458), aber sein Autor läßt ihn nicht mit dem Ernst surrealistischer Experimente à la Soupault/Breton vorgehen, sondern präsentiert mit dem Licenciado Cuevas und Cefirino Piriz zwei (übrigens reale³⁴⁷) »piantados« (»vergnügliche Spinner«) die teilweise poetische, teilweise hypostasiert klassifikatorische Systeme zur Rettung der Welt anbieten, worüber sich Traveler, Oliveira und der Leser amüsieren, obwohl – oder vielleicht gerade weil auch hier die »visión arquetípica« anklingt (466). In einem möglicherweise als Wahn interpretierbaren Verhalten Oliveiras endet schließlich der Buenos-Aires-Teil (und auch der Roman, wenn man ihn nach der ersten Anweisung

liest): Oliveira küßt bei einem als Unterweltreise konnotierten Abstieg in die Prosektur der Klinik die für ihn zur Maga gewordene Talita; dann richtet er sich in seinem Zimmer mit Hilfe eines Patienten eine Verteidigungsstellung ein, die einem großen Spinnennetz aus Bindfäden ähnelt, dem Bild, von dem das Romanprojekt ausgegangen sein soll.³⁴⁸ In dieser Verteidigungsstellung führt er eine letzte metaphysische Diskussion mit Traveler, seinem im Leben verankerten Doppelgänger, und droht gleichzeitig, sich aus dem Fenster zu stürzen, um im Himmel des unten auf dem Asphalt aufgemalten Rayuela-Feldes zu landen. In der ersten Leseversion (ohne die »verzichtbaren Kapitel«) bleibt der Schluß völlig offen, die zweite deutet durch nachfolgende Szenen, in denen der im Bett liegende Oliveira von Traveler bzw. von Gekrepten gepflegt wird, auf ein Weiterleben hin; freilich ein Weiterleben, in dem Raum- und Zeitebene (die Klinik bzw. Oliveiras Wohnung, fünf Uhr bzw. acht Uhr morgens) kräftig durcheinander geraten sind, und das also durchaus auch als Halluzination des sterbenden oder wahnsinnigen Oliveira gedacht werden könnte.

Dieser offene Schluß entspricht aber auch Cortázars Konzeption der Suche nach dem Zentrum, das selbst unbestimmt bleibt. Die neben der Spielversion (»Cielo«) dafür gebrauchten Bezeichnungen sind sehr zahlreich (u. a. »kibbutz«, »Yggdrasil«, »Yonder«, aber auch »Paraíso«, »Edén« und dergleichen³⁴⁹). Worin dieses Paradies bestehen soll, wird selten zu formulieren versucht, weil es ja auch an der Beschränktheit der Sprache scheitern müßte. Einzelne Hinweise auf eine Rückkehr zum Ursprung vor dem »Sündenfall« des Rationalismus deuten freilich darauf hin, daß auch hier das Paradies Züge mythisch-magischen Bewußtseins trägt.³⁵⁰ Immerhin schlägt Oliveira in der großen erkenntniskritischen Diskussion des Kapitels 28 primitive Kulturen als Alternative zu dem krisenhaften Bewußtsein vor: »Ist es denn erwiesen, daß die logischen Prinzipien und unsere Intelligenz untrennbar miteinander zusammenhängen? Schließlich gibt es Völker, die in der Lage sind, innerhalb einer magischen Ordnung zu überleben . . .« – auch wenn er diese gleich wieder leicht ironisiert: »Es ist wahr, daß diese Ärmsten rohe Würmer essen, aber auch das ist eine Frage der Werte.«³⁵¹ Und ebenso beschreibt Morelli – auf Termini von *Para una poética* und Persios Formulierungen aus *Los premios* zurückgreifend – die Tätigkeit des Schreibens als Schamanismus und als Weg zu dem Bereich der »Großen Mütter«: »So steige ich durch mein Schreiben in den Vulkan hinab, nähere mich den Müttern, verbinde mich mit der Mitte – was immer das sei. Schreiben bedeutet, mein Mandala zeichnen und es gleichzeitig durchlaufen, die Läuterung erfinden, indes man sich läutert; Fron des armen weißen Schamanen in Nylonunterhosen.«³⁵²

Ein weiterer Anhaltspunkt dafür, daß das angestrebte Zentrum nicht

nur, wie Jean Franco meint,³⁵³ als »misticismo sin Dios« zu fassen ist, liegt in der bereits angesprochenen These von der Notwendigkeit einer »kollektiven Lösung« der Krise. In Cortázers Werk entspricht dieser Zielsetzung der schon in Persios Perspektive in *Los premios* deutlich werdende Versuch, die Handlungen seiner Figuren nicht als Ergebnisse psychologischer Motivation von Individuen, sondern als Resultate der Konstellation in »figuras« darzustellen, sternbildartigen Gruppen von Personen, in denen der einzelne zwar meint, zu handeln, in Wahrheit aber nur Figur eines überindividuellen Schachspiels ist (ein an Borges erinnernder Gedanke, den Cortázar auch auf dem Theater in dem Einakter *Nada a Pehuajó* anschaulich zu machen versucht hat). Am weitesten geht er in der Umsetzung dieser Idee in dem auf *Rayuela* folgenden Roman *62. Modelo para armar*, wo sich die Handlungen der Personen tatsächlich als nur scheinbar individuell motiviert, in Wahrheit aber von einem überindividuellen Handlungsprinzip geleitet erweisen. Der Eingang in das Paradies der »ciudad« scheint dort auch nur in der Gruppe möglich, und die Aufhebung der raumzeitlichen Kategorien weist, stärker als in *Rayuela* und ähnlich wie in den phantastischen Erzählungen, magisch-mythischen Charakter auf.³⁵⁴ Daß wenigstens in *Rayuela* Cortázers Paradies aber ebenso wie Ulrichs Utopien u-topisch bleiben, trotz aller mythisch-magischen Assoziationen nirgendwo eindeutig angesiedelt werden soll, verrät jedoch das »verzichtbare« Kapitel 71, das zur Gänze einer Erörterung des Paradiesbegriffs durch Morelli gewidmet ist. Morelli beginnt mit einer historischen Auflistung der einzelnen Konkretisationen der Paradiesfigur, deren Bedeutung für die Gegenwartsliteratur er ausdrücklich festhält:

»Was hat es im Grunde auf sich mit dieser Geschichte, daß wir ein tausendjähriges Reich, einen Garten Eden, eine andere Welt finden wollen? Alles, was in diesen Zeiten geschrieben wird und lohnt, gelesen zu werden, hat mit Nostalgie zu tun. Ein Arkadien-Komplex, Rückkehr in den großen Uterus, back to Adam, le bon sauvage (und kein Ende . . .), *verlorene Paradiese, verloren, weil ich ohne Licht in alle Ewigkeit dich suche* . . . Also auf zu den Inseln (vgl. Musil) oder zu den Gurus (falls man das Geld für einen Flug Paris-Bombay hat) . . .«³⁵⁵

Morelli betont, daß es sich dabei aber nicht nur um ein »eskapistisches« Bestreben handle, den »Fußtritt in den Hintern« der »drei traditionellen Dimensionen« und des »mehr als verrotteten Satzes vom zureichenden Grunde« zu entgehen, sondern um den Wunsch, ganz neu anzufangen, um die vorhandene Wirklichkeit anders, besser, ganz zu begreifen:

». . . besagte Individuen glauben im Verein mit anderen Irren, daß wir gar nicht auf der Welt sind, daß unsere Riesenväter uns in einen Narrenzug haben fallen lassen, aus dem man heraus muß (. . .) und daß nichts verloren ist, wenn man nur

endlich den Mut hat, zu verkünden, daß alles verloren ist und man von neuem anfangen muß . . .«³⁵⁶

Im Namen dieser utopischen Konzeption des Paradieses, die an Bloch erinnert, ist für Oliveira ein *Als-ob*-Leben auch in der »crisis y quiebra total de la idea clásica del homo sapiens« möglich, ohne auf die Suche nach der anderen Dimension zu verzichten:

«... uns bleibt die freundliche Möglichkeit, zu leben und zu wirken *als ob*, indem wir Arbeitshypothesen wählen und wie Morelli das, was uns am falschesten erscheint, angreifen im Namen einer dunklen Empfindung von Gewißheit, die vermutlich so ungewiß sein wird wie der Rest, aber dank ihrer heben wir den Kopf und zählen die Schäfchen am Himmel oder suchen einmal mehr die Plejaden auf, diese kleinen Tierchen aus unseren Kindertagen, diese unergründlichen Leuchtkäfer.»³⁵⁷

Und Morelli beendet seine Reflexion über das Thema des Verlorenen Paradieses mit der tröstlichen Feststellung, daß sich das dem Menschen inhärente Streben nach einem solchen Paradies auch durch die Herstellung eines Orwellschen oder Huxleyschen Kunststoff-Paradieses nicht ausrotten ließe: »Alles kann man umbringen, nur nicht die Sehnsucht nach dem Reich, wir tragen sie in der Farbe unserer Augen, in jeder Liebe, in allem, was tief innen quält und befreit und trägt. *Wishful thinking*, vielleicht; aber das ist eine andere mögliche Definition des ungefierten Zweibeiners.«³⁵⁸

Mit Cortázers Roman liegt also tatsächlich – trotz gegenteiliger Bezeugung des Autors³⁵⁹ – eine Art »Summa« der literarischen Reflexion von Bewußtseinskrise und Suche nach einem paradiesischen Bewußtsein in unserem Jahrhundert vor. Die Hofmannsthalsche Sprachkrise versucht er durch die verschiedensten Mittel zur Erneuerung der Sprache zu bekämpfen, die letztlich auf eine Kontrapunkt-Technik hinauslaufen, durch die (wie schon aus ganz anderen Motiven in den phantastischen Erzählungen) die eben getroffene Aussage sofort wieder ironisiert, in Frage gestellt oder zurückgenommen wird.³⁶⁰ Die Parallelen zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* sind im »aktiven Zuschauer« Oliveira mit Händen zu greifen und werden vom Autor auch explizit suggeriert. Auch Musils Versuch der Darstellung des anderen Denkens am Beispiel eines Primitiven und/oder Wahnsinnigen (Moosbrugger, Tonka, usw.) finden in Cortázers Johnny Carter (*El perseguidor*) bzw. in der Maga und den zahlreichen Verrückten in *Rayuela* eine Entsprechung.

Daß Cortázers »Suche« letztlich eine Fortführung der surrealistischen Suche nach einer »Über-Wirklichkeit« mit anderen Mitteln ist, wird, wie die Analyse des Romans ergeben hat, auch in *Rayuela* deutlich (nicht zuletzt in der Parallele des Romaneinsatzes – die »zufällige Begegnung«

Oliveira-Maga unter dem Zeichen des »hasard objectif« spielt mit Sicherheit auf Bretons *Nadja* an). Was die lateinamerikanische Strömung der Paradiessuche betrifft, hat Cortázar schon in *Los premios* einer gewissen Vorliebe für Asturias und das *Popol vuh* Ausdruck gegeben. Dieses Interesse für den mythologischen Horizont Amerikas zeigt sich, wie wir gesehen haben, auch in der Verwendung indianischer Elemente in einzelnen Erzählungen, aber dennoch ist Cortázars Weg nicht der seiner »naiven Figuren«; er unternimmt nicht wie Asturias und der frühe Carpentier den Versuch, die Welt mit den Augen der »Primitiven« zu sehen und ihren Standpunkt durch die Erzählperspektive zu vermitteln. Im Gegenteil, er erteilt dem »Tellurischen« in der lateinamerikanischen Literaturtradition (worunter er – mir unverständlicherweise – so heterogene Werke wie Gallegos' *Doña Bárbara* und Carpentiers *Pasos perdidos* begreift), sofern es zum Ausgangspunkt für eine neue nationalistische oder »kontinentalistische« Ideologie dient, sogar eine deutliche Absage und bezeichnet es als »estrecho, parroquial y aldeano«. ³⁶¹ Sein Weg ist vielmehr der Persios, mehr noch der Oliveiras und Morellis: der Weg des Intellektuellen, der auf seine Intellektualität trotz der Ablehnung einer »razón excesivamente intelectual« nicht verzichten kann und will – wenigstens »en la medida en que pueda entroncarla con la vida«, und solange diese Intellektualität sich zu einer Art permanenten »autocrítica total« bereitfindet. ³⁶² Zwar ist Cortázar später von vielen in *Rayuela* vertretenen Positionen wieder abgerückt und in seiner Begeisterung für Kuba zu einem konkreten politischen Engagement gelangt, dem er viel von der Radikalität seiner ursprünglichen Wünsche nach einer »ruptura« im Sinn von Artauds »integraler Revolution« opfern mußte. ³⁶³ *Rayuela* ist jedoch sein wichtigstes Werk geblieben, und, in den Worten Mario Benedettis, überhaupt »der originellste Roman, die faszinierendste Lektüre, die die argentinische Literatur je hervorgebracht hat.« ³⁶⁴ Dieses Buch markiert zugleich eine Verbindung der *literatura fantástica* Argentiniens mit dem Typus des Romans, wie ihn die europäische Literatur der Zwischenkriegszeit mit dem Werk von Joyce, Proust und Musil ausgebildet hatte: die »metaphysische Ohrfeige« der Erzählungen wird damit zu einer Form der Erkenntnis, zu einer Spirale der Reflexion über Hintergründe und Folgen der Sprach- und Bewußtseinskrise und zum Ort der Suche nach einem verlorenen Paradies »anderen« Denkens. Wenigstens mit Cortázars Werk läßt sich also auch die Linie der argentinischen »literatura fantástica« neben die bisher behandelten und am Werk Mário de Andrade, Asturias' und Carpentiers dokumentierten Paradigmata dieser Strömung in Lateinamerika stellen; mit diesem neuen Typus ließen sich zum Beispiel die Erzählungen des Mexikaners Carlos Fuentes (vor allem *Chac-Mool*) assoziieren, in denen mit ähnlichen Mitteln die technisch-rationale Zivilisation der Gegenwart in Frage gestellt wird. Die Intertext-

tualität von *Rayuela* schließlich findet sich in einem brasilianischen Text der 80er Jahre wieder: in Darcy Ribeiros *Utopia selvagem*, in der die verschiedenen historischen Konkretisationen der Paradiesfigur humoristisch »zu Ende gebracht« werden. Dabei wird spezifisch auch auf den »utopischen Charakter« des amerikanischen Kontinents abgestellt, und es wird der »glückliche Primitive« trotz kritischer Ironisierung in einer Art sozialistischem »credo quia absurdum« erneut als utopische Orientierungsfigur etabliert.³⁶⁵

Die lateinamerikanische Literatur hat also eine vielfältige Antwort auf die europäische Krise und die Suche nach dem »verlorenen Paradies« gegeben; eine Antwort, die keine Lösung der Krise und kein »gefundenes Paradies« sein konnte (und es vielleicht auch gar nicht immer wollte), die aber dazu beigetragen hat, die Literatur des Subkontinents aus dem Ghetto des permanenten Anachronismus früherer Jahrzehnte herauszuführen. Nicht zuletzt dank dieser Befruchtung ist die lateinamerikanische Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg zur Weltliteratur geworden, freilich nicht im Sinne eines problematischen Qualitätsurteils; sie ist Weltliteratur, weil sie (unter Einbringung ihres spezifischen kulturellen Erbes) die Beschäftigung mit Fragen spiegelt, die die Welt in diesem präzisen historischen Augenblick bewegen.³⁶⁶

CONCLUSIO

»SE PUEDE MATAR TODO
MENOS LA NOSTALGIA
DEL REINO . . .«

Die Analyse der Denkfigur der Suche nach dem verlorenen Paradies hat mit Sicherheit wenigstens eines gezeigt: die erstaunliche Langlebigkeit einer literarischen Fragestellung, die von Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1901) zumindest bis zu *Rayuela* (1963) reicht. Natürlich hat Cortázar Morelli recht, wenn er behauptet, daß die Sehnsucht nach einer besseren Welt, verknüpft mit der Idee, sie sei schon einmal da gewesen und verloren gegangen, zu dem unausrottbaren Grundbestand menschlicher Vorstellungen gehört, und vielleicht trifft auch die tiefenpsychologische Ableitung dieser Vorstellung aus dem Uterus-Regressions-Wunsch oder der Sehnsucht nach den ersten Monaten des Säuglingsalters zu. Der kurze historische Überblick auf den Spuren Petriconis hat ja gezeigt, daß das Paradiesthema in verschiedener Ausprägung tatsächlich durch die gesamte abendländische Geistesgeschichte hindurch nachzuweisen ist. Aber woraus läßt sich die Intensität erklären, mit der unser Jahrhundert die Paradiesvorstellung von allen leiblichen Annehmlichkeiten befreit und in einem Reich des Geistes ansiedelt, noch dazu einem Reich des Geistes, in dem dieser Geist auf sich selbst Verzicht leistet, in dem die Vernunft sich selbst aufhebt, das Subjekt sich selbst negiert, um Teil einer mythisch-magischen Einheitsvision zu werden, für die doch keine besseren Bürgen vorhanden zu sein scheinen als (in Cortázars ironischer Formulierung) jene »Wilden«, die sich »von rohen Würmern ernähren«?

Ein wesentlicher Grund für diese Hartnäckigkeit des Krisen- und Paradiesthemas liegt vermutlich darin, daß die Krise bestehen geblieben ist, daß sich eine (trügerische) Selbstsicherheit des Denkens, wie sie zuletzt im 19. Jahrhundert gegeben war, nicht mehr eingestellt hat. Dieser Tatsache verdanken wir nicht nur manche der bedeutendsten literarischen Werke dieses Jahrhunderts; auf sie ist wohl auch zurückzuführen, daß das Feld des Denkens und der Erkenntnis nicht mehr ausschließlich den Philosophen überlassen wird, sondern mit zu einer Domäne der Literatur geworden ist. So sagt Cortázar selbst über *Rayuela*: »Dort habe ich den radikalsten Versuch unternommen, dessen ich in diesem Augenblick fähig war, in den Begriffen des Romans die Fragen zu stellen, die andere – die Philosophen – in den Begriffen der Metaphysik stellen.«¹ Der Roman als Erkenntnisweg, die Vermischung der Gattungen von Essay, Roman und philosophischer Untersuchung auf einem »Gebiet, auf dem die Logik zu singen beginnt« (so E. Anderson Imberts Definition des Essay), das gehört zu den Ergebnissen aus der literarischen Umsetzung dieser Krisenerfahrung. Das Resultat dieser Fortsetzung der philosophischen Reflexion mit anderen Mitteln selbst bei Texten wie *Rayuela* oder *Der Mann ohne Eigenschaften* ist dennoch ein ästhetisches und muß mit ästhetischen Kriterien beurteilt werden; von der von den Surrealisten angestrebten Vereinigung von Literatur und Leben sind wir wenigstens ebenso weit entfernt wie von einer Lösung der Krise.

Aus dem Verlauf dieser Untersuchung geht auch hervor, daß die Krise und die Reaktion der Paradiessuche in diesem Jahrhundert offenbar ein Phänomen darstellen, das nicht an eine bestimmte Nation oder Gesellschaftsform gebunden ist: Die Sprachkrise, von der der junge Hofmannsthal, aber auch Fritz Mauthner, Musil oder Kafka Zeugnis ablegen, ist in der Spätzeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie ebenso aktuell wie im Paris der Avantgardebewegungen und im Buenos Aires der 40er und 50er Jahre; die (Wieder-)Entdeckung des »Primitiven« als Träger eines anderen, paradiesischen Bewußtseins ist in einem Kolonialland (wie im Frankreich der Zwischenkriegszeit) ebenso möglich wie in ehemaligen Kolonien (den lateinamerikanischen Ländern), nur mit einer anderen Funktion: an die Stelle der Flucht aus der eigenen (europäischen) Zivilisation tritt in Lateinamerika eben das Streben nach Selbstfindung, nach Ausbildung einer nichteuropäischen Identität, das sich im Laufe dieser Studie aufgrund der Anregung durch die Pariser Avantgarde und die europäische Ethnologie paradoxerweise doch wieder als »europäisch vermittelt« erwiesen hat.

Die hier behandelten Beispiele für die Paradiessuche der Literatur unseres Jahrhunderts zeigen auch, daß sich der Mythos des verlorenen Paradieses nicht mit allzu simplizistischen politischen Kategorien wie »links« oder »rechts« (etwa im Sinne von Barthes' »mythe«-Begriff, der prinzipiell als »rechts« definiert wird²) fassen läßt; die Suche nach paradiesischem Denken kann sich ebenso gut in elitärer Evasionsliteratur äußern wie in dem Versuch einer integralen, Kunst und Leben umfassenden Revolution, in einer solidaritätsstiftenden Suche nach kultureller Identität wie in einer universalen Utopie (im Sinne Musils oder auch im Sinne Blochs). Der gemeinsame Nenner liegt dabei nur in der Ablehnung der Alleinherrschaft der Ratio, an deren Stelle eine Art harmonische Koexistenz mit anderen Formen der menschlichen Welterfassung treten soll; kein Irrationalismus also, sondern ein *anderer* Gebrauch der Vernunft, außerhalb der logischen Kategorien, an der Seite und mit Hilfe mythischer Bilder und Rituale, die aus ihrem Kontext gelöst, ästhetisch verarbeitet und vielfältig verfügbar gemacht werden. Die Entwicklung dieser Denkfigur habe ich in ihren wichtigsten Varianten in der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit (insbesondere jener der Romania) und in einigen Werken der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte in Lateinamerika nachzuzeichnen versucht. Dabei sollten manche bislang unbemerkte Verbindungen und erhellende Vergleichsmöglichkeiten offenkundig geworden sein. Die Frage nach einer Letztbegründung dieser Entwicklung (etwa aus überregionalen sozioökonomischen oder politischen Abläufen heraus) habe ich (auch angesichts der Heterogenität der soziohistorischen Kontexte) absichtlich nicht gestellt: Die Letztbegründung von Krise und Paradiessuche ließe sich wie jede Letztbegründung nur von einem dog-

matischen Standpunkt aus geben. Was aber von solchen dogmatischen Letztbegründungen zu halten ist, scheint mir Heiner Craemer schon zur Genüge vorgeführt zu haben.³ Hier ist vielmehr die Leerstelle im literaturwissenschaftlichen Diskurs anzusetzen, der dem Leser nicht das Denken ersparen, sondern ihm neue Horizonte zum »Selbst-Weiterdenken« eröffnen soll.

Statt dessen könnte man fragen, wie es mit der Suche nach dem verlorenen Paradies nach *Rayuela* und den zuletzt besprochenen Werken der nächsten Generation lateinamerikanischer Autoren weitergeht: Wollte man diese Untersuchung fortführen, ließe sich unschwer zeigen, daß die Denkfigur nun, bereichert durch ihre lateinamerikanischen Varianten, in den 60er und 70er Jahren immer stärker wieder nach Europa, insbesondere nach Frankreich »zurückkehrt«: die Sprachkrise entwickelt sich in der *Tel-Quel*-Gruppe und insbesondere bei Philippe Sollers zu einem Versuch der Destruktion der traditionellen Sprache auf der Basis eines materialistischen Sprachmodells,⁴ auf den ein plötzliches Interesse für die Mystik folgt;⁵ bei einem dem Umkreis dieser Gruppe und der »Nouveaux romanciers« entstammenden Autor wie Jean-Marie G. Le Clézio findet sich nicht nur ein »phantastisches« Erzählen, das gewisse Ähnlichkeiten zu den argentinischen Strömungen aufweist, sondern auch ein besonders ausgeprägtes Interesse an den lateinamerikanischen Indianern und deren Bewußtseinsform, das in einem Buch der Meditation über Leben und Denkweise der Indianer (*Hai*, 1971), aber auch in Le Clézios Übersetzungen der *Bücher von Chilam-Balam* und zahlreichen anderen Texten über indianische Kulturen zum Ausdruck kommt. Das Vorwort zu seiner Übersetzung unter dem Titel *Les prophéties de Chilam-Balam* zeigt, daß dieses Interesse wie schon in der Zwischenkriegszeit von einer vagen Paradiessehnsucht getragen ist:

»Die wahren Bücher sind magischer Natur. (...) Was auf diesen Seiten aufgezeichnet ist, gelangt halb ausgelöscht zu uns, rätselhafte Sätze, die in der ganzen Tiefe der Sprache erklingen und die uns auch von jenem anderen, unwahrscheinlichen Ende der Zeit sprechen, wenn der Traum der Menschen endlich vollendet sein wird.«⁶

Nicht zuletzt manifestiert sich eine Suche nach dem »verlorenen Paradies« auch (in bezug auf einen anderen »natürlichen Paradiesbewohner«, das Kind) in einer immer höheren Bewertung der Kinderliteratur, in ihrer »Eingliederung« in den Bereich der anerkannten Literaturgenres: In Frankreich (Michel Tournier), in England (Tolkien) und auch in Deutschland (Michael Ende) zeigt sich eine immer stärkere Emanzipation der Kinderliteratur, deren Perspektive Ende nicht zufällig mit dem Denken eines fiktiven »zentraleuropäischen Eingeborenen« vergleicht.⁷

Schließlich ist es gerade in unserem Jahrzehnt wieder zu einer umfassenden kulturellen Neubewertung der Sphäre des Mythischen in den Geisteswissenschaften gekommen. Die durch den Mißbrauch der NS-Zeit bedingte Verfemung des Begriffs scheint langsam zu Ende zu gehen, die Auseinandersetzung mit dem »anderen Denken« zeigt sich in den hohen Auflagen der Werke von Eliade und Lévi-Strauss ebenso wie im plötzlichen Auftauchen neuer Kultfiguren wie etwa Hans-Peter Duerrs.⁸ Verschärft durch die nun nicht mehr auf den Bereich des Geistes beschränkten Negativseiten der technischen Zivilisation (in Form der Umweltproblematik, des Rüstungswettlaufs, der elektronischen Überwachungsmöglichkeiten, usw.), scheint die Krise des ausschließlich vernunftbestimmten Denkens einem neuen Höhepunkt zuzustreben, scheint die Paradiessehnsucht stärker denn je. In der Vergangenheit hat sich die Krise für die Literatur als ein fruchtbarer »Stein des Anstoßes« erwiesen, solange die Antwortversuche nicht zur Selbstinszenierung erstarrten, sondern bereit waren, auch sich selbst ständig in Frage zu stellen; die Vernunft durch die Vernunft selbst in die Schranken zu weisen, ohne diese Schranken zu vergotten; mythisch-magische und sonstige nicht-rationale Bewußtseinsformen als ästhetische Befruchtung zu verwerten, ohne in die billige »Schleudermystik« von Musils Kanzleirat mit den bestickten Lederhosen zu verfallen, der auf der Alm eine Naturepiphanie zu erleben glaubt. Es bleibt zu hoffen, daß eine etwaige neue Mythos- und Paradies-Welle den Versuchungen der »Schleudermystik« ebenso zu widerstehen vermag wie viele, ja die meisten der hier dargestellten Autoren, die sich zwischen 1900 und 1965 auf die »Suche nach einem verlorenen Paradies« begeben hatten.

ANHANG

.....

Anmerkungen

Vorwort

- 1 Vgl. Gustav Siebenmann, *Die neue Literatur Lateinamerikas: Eine neue Weltliteratur?* in: *Iberoromania*, NF. 18/1983, S. 139–149; aus dem Abschnitt IV dieser Studie die Kapitel »Irdisches Paradies Amerika«, S. 177 ff. sowie »Die Präsenz des Mythischen aus anderer Wurzel«, S. 244 ff.
- 2 Im Sinne von Elisabeth Frenzel, vgl. dies., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart (3) 1970.
- 3 So Margot Kruses Definition des Petriconi-Modells in ihrem Nachwort (»Literaturgeschichte als Themengeschichte«) zu: Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume. Fünf Beispiele zu einer Literaturgeschichte als Themengeschichte*, Frankfurt/M. 1971. Dort findet sich auch ein Abdruck des zunächst in *RJb* 10/1959 veröffentlichten Aufsatzes »Die verlorenen Paradiese«.
- 4 Das tut dagegen János Riesz in seinen *Zehn Thesen zum Verhältnis von Kolonialismus und Literatur* (in: hsg. ders.– Wolfgang Bader: *Literatur und Kolonialismus I. Die Verarbeitung der kolonialen Expansion in der europäischen Literatur*, Frankfurt/M.-Bern 1983, S. 9–26).

ERSTER ABSCHNITT

Der Mythos des verlorenen Paradieses oder das verlorene Paradies des Mythos

Bei einem so weitgespannten Thema, wie es diese Untersuchung hat, scheint es nicht sinnvoll, den Umfang des Buches unnötig durch eine Reihe von Einzelbibliographien zu den jeweiligen Teilen aufzubauschen: Ich führe daher in der Folge nur für den ersten Abschnitt, der die außerliterarischen Grundlagen für die hier betrachtete Denkfigur und den ihr zugeordneten Mythosbegriff aufarbeiten soll, jene Werke auf, die mir als allgemeine Einführung geeignet *und* unter dem hier gewählten Blickwinkel besonders interessant erscheinen. Diese werden in der Folge nur mit Autornamen und Erscheinungsjahr zitiert. Für bibliographische Angaben zu den weiteren Abschnitten siehe den Anmerkungs- bzw. die dort zitierten Bibliographien und Einführungswerke zu den einzelnen Autoren und Strömungen.

- Th. W. Adorno – Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), in: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3, Frankfurt/M. 1981.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.
- Michael Bell, *Primitivism*, London 1972.

- Urs Bitterli, *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München 1982.
- Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs* (Gesammelte Werke, Bd. 14), Frankfurt/M. 1968.
- ders., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. 1959.
- Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979.
- Maud Bodkin, *Archetypal Patterns of Poetry. Studies of Imagination*, London 1965.
- hsg. Karl Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/M. 1983.
- Klaus H. Börner, *Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie*, Frankfurt/M. 1984.
- Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten (The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949), übs. Karl Koehne, Frankfurt/M. 1978.
- ders., *Lebendiger Mythos* (übs. J. Wilhelm), München 1985.
- hsg. Hubert Cancik, *Rausch – Ekstase – Mystik*, Düsseldorf 1978.
- Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen II: Das mythische Denken*, (1924), Nachdruck Darmstadt (7)1977.
- Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris (2)1923.
- Angel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, Madrid 1974.
- Giuseppe Cocchiara, *Il mito del Buon Selvaggio. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*, Messina 1948.
- Heiner Craemer, *Der skeptische Zweifel und seine Widerlegung*, Freiburg 1973.
- ders., *Für ein Neues Skeptisches Denken. Untersuchungen zum Denken jenseits der Letztbegründung*, Freiburg 1983.
- Hans Peter Duerr, *Traumzeit*, Frankfurt/M. 1978.
- ders., *Sedna oder die Liebe zum Leben*, Frankfurt/M. 1984.
- hsg. ders., *Die Mitte der Welt* (Aufsätze zu Mircea Eliade), Frankfurt/M. 1984.
- Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen*, Neuauflage Reinbek 1973.
- Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris 1963.
- ders., *Mythen, Träume und Mysterien (Mythes, rêves et mystères*, dt. von M. Benedikt–M. Vereno), Salzburg 1961.
- ders., *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Düsseldorf 1953, und die 2. Auflage unter dem Titel: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Hamburg 1966.
- ders., *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik (Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, dt. von I. Köck), Frankfurt/M. (2)1980.
- Egbert Faas, *Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur. Zur Entstehung einer neuen Ästhetik*, München 1975.
- Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken (Peau noire, masques blanches*, Paris 1952, übs. E. Moldenhauer), Frankfurt/M. 1980.
- Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt/M. 1976.

- ders., *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt/M. 1984.
- Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt/M. 1982.
- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.
- ders., *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York 1963.
- hsg. Manfred Fuhrmann, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik IV), München 1971.
- hsg. Klaus Garber, *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.
- Bodo Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967.
- Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart* (3 Bde.), Stuttgart 1949–1953.
- Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Wiesbaden (5)1986.
- Helmut Gipper, *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*, Frankfurt/M. 1972.
- René Gonnard, *La légende du Bon Sauvage. Contribution à l'étude des origines du socialisme*, Paris 1946.
- Eric Gould, *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton 1981.
- Reinhold R. Grimm, *Paradisus coelestis – Paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, München 1977.
- C. I. Gulian, *Mythos und Kultur. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Wien 1971.
- Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris 1953.
- Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, in der Fassung der Sonderausgabe in einem Band, München 1978.
- Hans Hinterhäuser, *Utopie und Wirklichkeit bei Diderot. Studien zum »Supplément au voyage de Bougainville«*, Heidelberg 1957.
- Michael Hochgesang, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*, München 1965.
- Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München (2)1974.
- Michael Hozzel, *Magie und Bewußtseinswandel in anthropologischer Sicht*, Heidelberg 1977.
- Ottmar Huber, *Mythos und Groteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*, Meisenheim a. Glan 1979.
- Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985.
- Mario Jacoby, *Sehnsucht nach dem Paradies. Tiefenpsychologische Umkreisung eines Urbilds*, Fellbach 1980.
- Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino 1968.
- André Jolles, »Mythe«, in *Einfache Formen*, Halle 1930, Neudruck Tübingen 1962.
- Karl Kerényi, *Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos*, München-Zürich 1965.
- hsg. ders., *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt (3)1982.
- ders. C. G. Jung–P. Radin, *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Hildesheim 1979.

- hsg. Hans G. Kippenberg–Brigitte Luchesi, *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*, Frankfurt/M. 1978.
- Peter Kobbe, *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns*, Stuttgart 1973.
- Leszek Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, München 1973.
- Ortwin Kuhn, *Mythos – Neuplatonismus – Mystik* (Studien zur Gestaltung des Alkestisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot und Thornton Wilder), München 1972.
- Thomas Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, (2)1976.
- Michael Landmann, *Entfremdende Vernunft*, Stuttgart 1975.
- Susanne K Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (Cambridge, Mass. 1942), Frankfurt/M. 1965.
- Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, Paris 1947.
- – Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt/M. 1967, u. II, ebda. 1975 (*Anthropologie structurale I/II*, Paris 1958 bzw. 1973).
- ✓ – ders., *Mythos und Bedeutung*, Vorträge, hsg. von Adelbert Reif, Frankfurt/M. 1980.
- ders., *Das wilde Denken* (*La pensée sauvage*, Paris 1962, übs. H. Naumann), Frankfurt (4)1981.
- ders., *Traurige Tropen* (*Tristes Tropiques*, übs. E. Moldenhauer), Frankfurt/M. (4)1982.
- ders., *Mythologica I–IV* (übs. E. Moldenhauer), Frankfurt/M. 1971–75.
- Lucien Lévy-Bruhl, *Die Seele des Primitiven* (*L'âme primitive*), Köln (2)1956.
- ders., *Das Denken der Naturvölker* (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910), Leipzig-Wien 1921.
- *Les Carnets de Lucien Lévy-Bruhl* (hsg. Maurice Leenhardt), Paris 1949.
- Arthur Lovejoy–Georges Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, 1), Baltimore 1935.
- Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart-Berlin 1953.
- Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Bd. 1–3, Darmstadt (3)1981.
- Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.
- Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion*, Boston 1956.
- Raimundo Panikkar, *Rückkehr zum Mythos*, Frankfurt/M. 1985.
- Louis Pauwels – Jacques Bergier, *Aufbruch ins dritte Jahrtausend* (*Le matin des magiciens*), Bern 1962.
- Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt/M. 1971.
- hsg. Leander Petzoldt, *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*, Darmstadt 1978.
- hsg. Hans Poser, *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin-New York 1979.
- hsg. ders., *Wandel des Vernunftbegriffs*, Freiburg-München 1981.
- Michael Rössner, *Pirandello Mythenstürzer*, Wien-Graz-Köln 1980.

- ✕ – Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/M. 1987.
- Gerhard Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Bad Homburg 1967.
- hsg. Franz Schupp, *Mythos und Religion*, Düsseldorf 1976.
- Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1983.
- hsg. Joseph Strelka, *Literary Criticism and Myth*, University Park-London 1980.
- hsg. ders. – Walter Hinderer, *Moderne amerikanische Literaturtheorien*, Frankfurt/M. 1970.
- hsg. Gerd Stein, *Ethnoliterarische Lesebücher* (Bd. 1: »Die edlen Wilden«, Bd. 2: »Exoten durchschauen Europa«, Bd. 3: »Europamüdigkeit und Verwilderungswünsche«), Frankfurt/M. 1984.
- Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*, Frankfurt/M. 1977.
- Benjamin Lee Whorf, *Sprache – Denken – Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, hsg. und übs. Peter Krausser, Reinbek 1963.
- hsg. Hans Dieter Zimmermann, *Rationalität und Mystik*, Frankfurt/M. 1981.

Anmerkungen:

(Die Übersetzungen fremdsprachlicher Texte stammen, sofern nicht eigens angegeben, von mir.)

- 1 Diese Formulierung entnehme ich Börner 1984, S. 9.
- 2 Vgl. etwa das Zitat aus Lewis H. Morgan, *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism to Civilization*, London 1877, S. 522, mit dem Friedrich Engels seinen Traktat *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) beschließt: »Sie [die nächsthöhere Stufe der Gesellschaft] wird eine Wiederbelebung sein – aber in nächsthöherer Form – der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, der alten Gentes.« (zit. nach Karl Marx-Friedrich Engels, *Ausgewählte Werke*, Moskau 1984, S. 609.) Der Aspekt der Paradiessuche in der marxistischen Geschichtsphilosophie zeigt sich auch in der Parallele zur christlichen Heilsgeschichte, wie sie Löwith 1953 überzeugend dargestellt hat.
- 3 Mähl 1965, S. 58 und passim.
- 4 Börner 1984, S. 186. Vgl. auch die dortige Problematisierung, die sich aus der notwendigerweise von außen, anhand anthropologischer Meßdaten erfolgenden Rekonstruktion dieses mythischen Bewußtseins ergibt. Siehe dazu auch unten die Ausführungen zum Inhalt des Paradieses. Für eine psychoanalytische Deutung dieses Phänomens siehe Freuds eben in der hier betrachteten Zwischenkriegszeit (1929) entstandene Studie *Das Unbehagen in der Kultur*, wo er die Sehnsucht nach dem Leben der Primitiven einerseits auf die Kenntnis derselben durch Entdeckungsreisen, andererseits auf die Neurose als Antwort auf den von der Zivilisation auferlegten Triebverzicht zurückführt, wobei er letzteren jedoch durchaus bejaht. Zu einer individualpsychologischen

- Deutung der Denkfigur s. u. die Ausführungen zu Jung und seiner Schule.
- 5 Als Beispiel für diese leichtfertige Sprachverwendung im Deutschen mag Manfred Franks Aufzählung gelten: »Unter dem Titel *Mythos* wird alles mögliche gehandelt: standardisiertes Sozialverhalten, Kollektivsymbole, Ideologien, Weltansichten, Göttergeschichten, Volksmärchen, religiöse Zeugnisse, Heldensagen, Ursprungsgeschichten, Naturallegoresen, »Mythen des Alltags« usw.« (Frank 1982, S. 76.) Eine ähnliche Liste findet sich in Gould 1981 für das Englische. In den romanischen Sprachen bedeutet Mythos in der Alltagssprache oftmals darüber hinaus Unverlässlichkeit oder sogar Lüge.
 - 6 So etwa: Manfred Fuhrmann, *Vorbemerkung des Herausgebers*, in Fuhrmann 1971, S. 9; Frank 1982, S. 74; Schupp, 1976, S. 9. Etwas milder Hans Poser 1979, S. VII: er betont nur, es gebe »die« Definition des Mythos nicht.
 - 7 Schupp 1976, S. 13.
 - 8 Fuhrmann, a. a. O., S. 9.
 - 9 Das konnte im Rahmen einer viel begrenzteren Untersuchung (Rössner 1980) zur Not noch hingehen und ist auch dort schon auf heftige und polemische Kritik gestoßen – siehe K. A. Otts Rezension dazu in *Rjb* 1982. Eine solche Negativ-Definition findet sich in Mythos-Studien allerdings häufig; vgl. etwa Huber 1979, der den Mythos als »Gegenbegriff«, als »überwundene oder verdrängte Antithese des Logos« (S. 3) definiert.
 - 10 Frank 1982, S. 75.
 - 11 Vgl. Fuhrmann 1971: der Ödipus-, Medea- und Antigone-Mythos findet sich bei Manfred Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*, S. 121–143, letzterer auch bei Miroslav Kačer, *Der Antigone-Mythos auf der tschechischen Bühne der Gegenwart*, S. 425–453, der Herakles-Mythos bei Reinhardt Habel, *Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos*, S. 265–294, der Prometheus-Mythos bei Karlheinz Stierle, *Mythos als »Bricolage« und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos*, S. 455–472.
 - 12 Selbst Frank bleibt dann in erster Linie bei der Geschichte eines Mythos, nämlich des Dionysos-Mythos, stehen. Ähnlich beschränkt sich Schmelting 1987 auf die Entwicklung der mythischen Figur des Labyrinths.
 - 13 So lautet der Titel des letzten Kapitels von Blumenberg 1979.
 - 14 Jolles 1962, S. 97.
 - 15 Blumenberg 1979, S. 14, ortet den Ursprung des Mythos in der Angst vor dem »Absolutismus der Wirklichkeit«: »Dem Absolutismus der Wirklichkeit tritt der Absolutismus der Bilder und Wünsche entgegen.« In seinem Aufsatz *Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos*, in Fuhrmann 1971, S. 11–66, definiert er ähnlich den Mythos als Prozeß: »... als Projektion eines über die Zeit verlaufenden Prozesses (...), der die anfänglichen Schrecknisse des Übermächtigen depotenziert und im »Herunterspielen« der Sanktionen und Zwänge schließlich das Poetische selbst oder wenigstens die Disposition dazu hervorgebracht hat.« (S. 57)
 - 16 Cassirer 1977, S. 311.
 - 17 Dabei müssen wir uns natürlich der Tatsache bewußt sein, daß Jolles den Begriff »Mythe« eben *nicht so*, sondern als »Grundform« verwendet, deren

einzelne Realisierungen dann »Mythus« heißen. Aber diese Unterscheidung ist für unsere Zwecke ohne Belang, die Entscheidung zwischen Mythe, Mythos und Mythos ist – will man Jolles' System nicht en bloc übernehmen, wozu ich mich außerstande sehe – ohnedies arbiträr, und das Wort »die Mythe« hebt sich wesentlich deutlicher von »Mythos« ab als die bloß latinisierte Form »Mythus«.

- 18 Kerényi, *Was ist Mythologie?*, in: *Europäische Revue* 15. Juni 1939, S. 3–18, hier: S. 9.
- 19 Frank 1982, S. 9.
- 20 So wird er in Fuhrmann 1971 mehrfach verwendet: siehe etwa die Vorbemerkung des Herausgebers (»durch Opposition zum theologischen Dogma definiert«, S. 9); Jacob Taubes, *Der dogmatische Mythos der Gnosis*, S. 145–156, bes. S. 145 und passim, der meint, die monotheistische Offenbarung habe die Einheit gesprengt, der gnostische Mythos solle sie wiederherstellen; Wolfhart Pannenberg, *Späthorizonte des Mythos in biblischer und christlicher Überlieferung*, S. 473–525, v. a. S. 490, wo er vorschlägt, man solle doch religiöse Weltauffassung von mythischer trennen; siehe auch die zugehörigen Diskussionen. Ähnlich argumentieren Franz Schupp, *Mythos und Religion: Der Spielraum der Ordnung*, in Poser 1979, S. 59–74, v. a. 68–72 und Cassirer 1977, S. 285.
- 21 So v. a. Schupp 1976, S. 9.
- 22 Vgl. etwa die »Entmythologisierungsbefreiung« zwischen Rudolf Bultmann und Karl Jaspers (Jaspers–Bultmann, *Die Frage der Entmythologisierung*, München 1954).
- 23 Lévi-Strauss, 1980, S. 18.
- 24 Hubertus Halbfas, *Die Vermittlung mystischer Erfahrung*, in Cancik 1978, S. 132–145, hier: S. 135. Bezüglich des Ausdrucks »kollektiver Uterus« siehe auch unten unsere Behandlung des Paradiesbildes in der Tiefenpsychologie der Jung-Schule (S. 34).
- 25 Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Maethners Sprachkritik*, Berlin 1903.
- 26 Vgl. Bloch 1968, bes. Kap. 42: »Wieder Logosmythos oder Mensch und Geist: Feuerbachsches, cur deus homo, christliche Mystik«.
- 27 Als Quellen für dieses »Repertoire« dienten die Einleitung (»¿Qué es la mística?«) zu Cilveti 1974, v. a. S. 16, sowie das Vorwort von Hans Dieter Zimmermann zu Zimmermann 1981, ebenso wie die Mystiker-Texte der dortigen Anthologie.
- 28 Zimmermann 1981, S. 14.
- 29 Dies gilt freilich nur bezüglich der hier dargestellten religiösen Konnotation; bei manchen hier behandelten Autoren (etwa Robert Musil) taucht der Begriff dennoch auf, ebenso bei Ethnologen zur Charakterisierung des mythischen Bewußtseins (»participation mystique« – »mystische Teilhabe« bei Lucien Lévy-Bruhl).
- 30 Fritz J. Raddatz, *Die Aufklärung entläßt ihre Kinder*, Dossier in *DIE ZEIT*, Hamburg, 27/1984 (29.6.), S. 9/10 und 28/1984 (6.7.), S. 14; ähnliche Themen sind seit einiger Zeit in der internationalen Presse übrigens besonders aktuell: so bringt *Le monde aujourd'hui* seit Juli 1984 eine Serie, die unter

dem Titel *Les aventures de la raison dans la pensée et la science contemporaines* Kurzessays zeitgenössischer Autoren zum Thema In-Frage-Stellung der traditionellen Rationalität veröffentlicht; Jürgen Habermas' Beitrag wurde in der *ZEIT* 33/1984 (10.8.) in Deutsch nachgedruckt (»Untiefen der Rationalitätskritik«, a. a. O., S. 30). *Le monde aujourd'hui* veröffentlicht gleichzeitig auch eine Serie *Illustres sauvages*. Anlässlich des vom Freiburger »Forum International« organisierten Kongresses »Mythos – gestern und heute« im Mai 1984 in Kreta erschien in der Beilage zur *FAZ* Nr. 105/1984 vom 5. 5. 1984 auch ein kurzer Aufsatz des dortigen Referenten Günter Kunert: *Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang. Literatur als Mythos*. Schon am 4./5. 6. 1983 schließlich brachte das *spectrum* der Wiener Presse einen Aufsatz des Bielefelder Physikers Reinhart Kögeler mit dem Titel *An den Grenzen der Aufklärung. Vom Wirken des Mythos in den modernen Wissenschaften*. Man sieht also, der Mythos hat Saison – und wird keineswegs ausschließlich als irrationales Relikt betrachtet.

- 31 Bruno Liebrucks, *Irrationaler Logos und rationaler Mythos*, Würzburg 1982, S. 7.
- 32 Hans Poser, *Einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Philosophie und Mythos*, in Poser 1979, S. VI (Hervorhebung von mir).
- 33 Th. W. Adorno – Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), in: Adorno 1981. Vgl. dazu kritisch Christoph Hubig, *Dialektik der Aufklärung und neue Mythen. Eine Alternative zur These von Adorno und Horkheimer*, in Poser 1979, S. 218–240.
- 34 Hans Poser, *Mythos und Vernunft. Zum Mythenverständnis der Aufklärung*, in Poser 1979, S. 130–153, besonders S. 150.
- 35 Landmann 1975, S. 15 f.
- 36 Vgl. Poser 1981, darin besonders Herbert Schnädelbach, *Zur Dialektik der historischen Vernunft*, S. 15–37. Siehe dort allerdings auch das grundlegende Dilemma: »Auf der einen Seite sind wir nach der historischen Aufklärung aufgeklärt genug, um einzusehen, daß unser Vernünftigkeitsein in die Geschichte eingelassen ist, von der wir nicht mehr unterstellen können, daß sie die Theodizee der Vernunft ist. Auf der anderen Seite kann diese Einsicht nicht die Präsupposition unserer Vernünftigkeit im Denken und Handeln betreffen, weil es dann überhaupt nicht zu dieser Einsicht oder zu sonst etwas Vernünftigem käme.« (S. 29)
- 37 Landmann 1975, S. 18–28. Zu ergänzen wäre natürlich auch P. Sloterdijks seither erschienene Kritik der »zynischen Vernunft« (Sloterdijk 1983). Zu der Vorgeschichte der gegenwärtigen Vernunftdiskussion in der Literatur siehe auch mein Vorwort *Vernunft und schöner Wahn*, in: hsg. M. Rössner–B. Wagner, *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle* (Festschrift für Hans Hinterhäuser), Wien-Graz-Köln 1984, S. 129–131.
- 38 Vgl. Lukács 1981 (erstmalig veröffentlicht 1954) und ders., *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*, Berlin 1950. Die Formulierung habe ich entlehnt von Johannes Thomas, *Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello*, in: *Italienische Studien* 6/1983, S. 73–93 (S. 73).

- 39 Lukács 1981, Bd. 1, S. 83.
- 40 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bd. III: *Du contrat social. Ecrits politiques*, hsg. B. Gagnebin – M. Raymond, Paris 1964, S. 192. Dt.: übs. K. Weigand, *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen*, in: ders., J.-J. R., *Über Kunst und Wissenschaft*, Hamburg 1955, S. 264.
- 41 ebda., S. 138.
- 42 Lévi-Strauss 1981, S. 308.
- 43 Vgl. Odo Marquard, *Vernunft als Grenzreaktion*, in: Poser 1981, 107–133.
- 44 Dadurch ergibt sich auch eine Abgrenzung gegenüber den »Alltagsmythen« im Sinne von Roland Barthes' *Mythologies* (Barthes 1957). Barthes hat mit der Benennung der dort behandelten irrationalen Klischees à la *Bouvard et Pécuchet* (z. B. »un ouvrier sympathique«, »le visage de Garbo«, oder auch »la grande famille des hommes«) eine Begriffsprägung versucht, die Curtius mit seinem »Topos«-Begriff vergleichbar ist – und im wesentlichen für sehr ähnliche Dinge gilt (sieht man davon ab, daß Curtius' Topoi aus der älteren Literatur, Barthes »mythes« jedoch aus dem zeitgenössischen Alltag stammen). Bei diesen als »systèmes sémiologiques seconds« bezeichneten »Mythen« handelt es sich aber sicherlich nicht um mythisches Material in unserem Sinne, sondern eher um wenigstens teilweise ideologisch fundierte Gemeinplätze, die, ebenso wie alle bisweilen ebenfalls als »Mythen« bezeichneten Ideologeme aus dieser Untersuchung ausgeschlossen bleiben sollen – nicht zuletzt deshalb, weil sie dem eben dargestellten Verhältnis Mythos/Vernunft bzw. Mythisches/Irrationales nicht entsprechen.
- 45 Diese soziale Komponente des Mythos als gemeinschaftserhaltendes Element unterstreichen v. a. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912, und Malinowski 1973.
- 46 Leander Petzoldt, Einleitung zu: Petzoldt 1978, S. VIII.
- 47 Dies entspricht, wie gesagt, der Diskussion des Magischen im Gegensatz zu Mythos und Religion. Adorno-Horkheimer betonen in Adorno 1981, S. 27 ff. gerade den Mimesis-Charakter der Magie, die ihre Zwecke durch Anpassung, nicht durch Distanzierung von der Natur zu erreichen suche.
- 48 Vgl. Petzoldt 1978, S. XI, weiters Karl Beth, *Religion und Magie bei den Naturvölkern. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur Frage nach den Anfängen von Religion*, Leipzig-Berlin, 1914, und Durkheim, a. a. O.
- 49 vgl. Rudolf Kriss, *Zum Problem der religiösen Magie und ihrer Rolle im volkstümlichen Opferbrauchtum und Sakramentalien-Wesen*, in: *Österr. Zeitschrift für Volkskunde*, N. S. 22/1968, S. 69–84.
- 50 Malinowski 1973, hier zitiert nach: Petzoldt 1978, S. 84–108, Zitat: S. 99.
- 51 Vgl. Kuhn 1976.
- 52 Vgl. v. a. Feyerabend 1976. Ähnlich vergleicht Feyerabend Wissenschaft und Kunst in Feyerabend 1984.
- 53 Barry Barnes, *Glaubenssysteme im Vergleich: Falsche Anschauungen oder Anomalien?*, in: Kippenberg–Luchesi 1978, S. 213–234, Zitat: S. 234. Er beruft sich dabei auf die wissenschaftsgeschichtlichen Studien von Thomas S. Kuhn, v. a. Kuhn 1976. Ganz in diese Richtung argumentiert auch Hozzel 1977.
- 54 Hauser 1978 (S. 11) sieht zwar als kennzeichnend für den Übergang vom

- »rein magischen« Paläolithikum zum Neolithikum die Tatsache an, daß an die Stelle der Magie und Zauberei (dem Mythos assoziierte) Riten und Kult-handlungen treten, spricht aber wenig später von der Herausbildung des Berufs eines Künstler-Magiers in ebendieser Zeit; die Verbindung Magie-Mythos bleibt also gewahrt.
- 55 Jean Gebser 1949 und 1953 sieht allerdings in seinem Evolutionsmodell aufeinanderfolgender »Bewußtseinsmutationen« eine Trennung von (früherer) magischer und (späterer) mythischer Bewußtseinsstruktur vor: auf »Magie, Tun ohne Bewußtsein« folgt bei ihm »Mythos als Bewußtwerdung der Seele«. Gebsters Modell ist freilich sehr eigenwillig und kann nicht schlüssig erklären, wie magisches Bewußtsein ohne jedes mythische Fundament auskommen sollte.
- 56 Vgl. etwa Lévy-Bruhl 1956 (Original: *L'âme primitive*, 1927) sowie *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris 1938.
- 57 vgl. Konrad Theodor Preuss, *Das Irrationale in der Magie*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 70 (1938/39), S. 272–286.
- 58 Vgl. Lévi-Strauss 1981: Grenzt der Autor zunächst Wissenschaft und Magie durch die unterschiedlichen Grade der Anerkennung des Determinismus voneinander ab (S. 23), so ergibt sich schon wenige Seiten später im Rahmen der *bricolage*-Theorie eine Gegenüberstellung zwischen der Bastelei »mythischen Denkens« und der stärker an Hypothesen und Theorien orientierten Wissenschaft (S. 35 f).
- 59 ebda., S. 36.
- 60 Joseph Strelka, Einleitung zu: Strelka–Hinderer 1970, S. 14.
- 61 Vgl. etwa Leslie Fiedler; *Archetyp und Signatur – Die Beziehung zwischen Dichter und Gedicht*, in Strelka–Hinderer 1970, S. 349–368, S. 357: »Das Wort ›Archetyp‹ ist der bekanntere meiner Begriffe. Ich verwende ihn anstelle des Wortes ›Mythus‹, das ich früher gebrauchte, das aber immer vieldeutiger wird . . .«
- 62 ebda., S. 368.
- 63 C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. XV, Olten 1971, S. 75–96.
- 64 Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Tragic Poetry*, in: *The British Journal of Psychology* 21/1930, S. 183–202, jetzt in: dies., *Archetypal Patterns of Poetry. Studies of Imagination*, London 1965.
- 65 Campbell 1978, S. 10.
- 66 ebda., S. 36.
- 67 Siehe dazu John B. Vickery, *Literary Criticism and Myth: Anglo-American Critics*, in: Strelka 1980, S. 210–239, besonders S. 223 f.
- 68 Campbell 1978, S. 138. Allerdings gibt es in jüngster Zeit einen interessanten Ansatz innerhalb des *Myth Criticism*, der mit der reinen Archetypen-Orientierung zu brechen scheint: Gould 1981 betont, sein Interesse liege weniger am Mythos im Sinne einer Erzählung als an der abstrakten Qualität der »mythicity«.
- 69 Charles Mauron, *Die Psychokritik und ihre Methode (La psychocritique et sa méthode*, in: *Orbis litterarum*, Kopenhagen (1958), Suppl. II – Théories et Problèmes, Contribution à la Méthodologie littéraire, S. 104–116). Zitiert

- nach: Hsg. Reinhold Wolff, *Psychoanalytische Literaturkritik*, München 1975, S. 276–288, Übersetzung vom Herausgeber. Hier: S. 282 f.
- 70 Vgl. Barthes 1957 und Anm. 44.
- 71 Im Bereich der italienischen Literaturkritik ist vor allem auf den Religionsphilosophen Furio Jesi (Jesi 1968) zu verweisen, der in seinem Bändchen *Letteratura e mito* die deutschen Romantiker, Rilke, Cesare Pavese und Ezra Pound mit an Kerényi angelehnten Mythos-Kriterien zu erhellen sucht. In der spanischen Literaturkritik taucht der Begriff kaum, in der lateinamerikanischen vor allem im Rahmen eines unkritisch rezipierten Campbell-Einflusses auf.
- 72 Walter Muschg, *Die dichterische Phantasie. Einführung in eine Poetik*, Bern-München 1969.
- 73 Weimann 1977 bezieht sich dabei vor allem auf die US-Kritik.
- 74 Vgl. Schmidt-Henkel 1967 und die Kritik von Kobbe 1973 dazu.
- 75 Kobbe 1973, v. a. Kapitel I (*Methodologische Einführung: Argumente für einen literaturwissenschaftlichen Mythosbegriff*) und Kapitel V (*Abschluß: Die Vereinbarkeit von Mythos und Moderne*).
- 76 Vgl. z. B. Wilhelm Emrich, *Symbolinterpretation und Mythenforschung*, in: *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*, Frankfurt-Bonn, 1960, S. 67–94, ferner z. B. Huber 1979.
- 77 Vgl. z. B. Arno Esch, *Zur Situation der modernen englischen Dichtung: Die Suche nach einer Mythologie*, in: GRM NF.6/1956, S. 163–175.
- 78 Vgl. z. B. Friedrich Wolfzettels Aufsatz *Funktionsweisen des Mythos im modernen italienischen Roman (1940–1960)*, in: RF 93, H.1/2, 1981, S. 103–121.
- 79 Janik 1976.
- 80 Ludwig Schrader, *Moderne Totendialoge oder der Mythos von der pervertierten Kommunikation: Zu Juan Rulfos »Pedro Páramo«*, in: *Literatur für Leser* 3/1978, S. 165–187.
- 81 Karl Hölz, *Erleben und Denken. Die mexikanische Realität in Juan Rulfos »El llano en llamas«*, in: Rjb 31/1980, S. 383–415 und ders., *Lateinamerika und die Suche nach dem »Verlorenen Paradies«*. *Zur Theorie und Praxis eines Erlösungsmythos bei Octavio Paz*, in: Rjb 33/1982 S. 336–354.
- 82 Hellmuth Petriconi, *Die verlorenen Paradiese* (ursprünglich in Rjb 10/1959, dann in Petriconi 1971). Noch vollständiger ist die Aufstellung bei Börner 1984, die vom Gilgamesch-Epos bis ins 19. Jahrhundert reicht und schwerpunktmäßig die englische Literatur berücksichtigt.
- 83 Petriconi erwähnt dabei allerdings nicht die sehr wohl im Raum lokalisierte oder wenigstens lokalisierbare Vorstellung des »irdischen Paradieses« aus dem Mittelalter – etwa die Insel in der »Vita Sancti Brendani« oder das Reich des »Presbyters Johannes«. Siehe dazu Grimm 1977, v. a. S. 99–110 sowie Bloch 1959, Abschnitt 39: *Eldorado und Eden, die geographischen Utopien*.
- 84 Petriconi 1971, S. 189; das geschieht in einem Zitat aus Margot Kruse, *Zur Interpretation von Rousseaus »Cinquième Rêverie« und Laforgues »Aquarium«*, in: dies., *Der Vergleich*, Hamburger Romanistische Studien XLII, Hamburg 1955.

- 85 Jacoby 1980; er folgt dabei weitgehend Erich Neumann, vgl. v. a. dessen Werke *Die Große Mutter*, Zürich 1956, und *Das Kind*, Zürich 1963.
- 86 ebda., S. 212.
- 87 Bruno Snell, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen (4) 1975, S. 257–274; Erich Köhler, *Wandlungen Arkadiens: Die Marcela-Episode des »Don Quijote«*, in: ders., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt/M.-Bonn, 1966, S. 302–327.
- 88 Wolfgang Iser, *Spencers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*, Krefeld 1970. – Hellmuth Petriconi, *Das neue Arkadien*, in: *Antike und Abendland* 3/1948, S. 187–200; ich zitiere nach Garber 1976, S. 231–265 bzw. 181–201.
- 89 Mähl 1965, Erster Teil (»Herkunft und Geschichte der Idee des goldenen Zeitalters seit dem Altertum«).
- 90 Natürlich lassen sich ähnliche Überlieferungen auch schon vor der griechischen Antike feststellen; die »Vollkommenheit des Anfangs« gehört zu den Urvorstellungen der Menschheit (s. auch Eliade 1961, S. 41 ff.).
- 91 Diese Bezeichnung prägt schon Snell, a. a. O., S. 270.
- 92 Angespielt wird insbesondere auf Jorge de Montemayors Schäferroman *Los siete libros de Diana* (1559) und auf Honoré d'Urfés *Astrée* (1607 ff.) Siehe zur französischen Schäferdichtung auch Marianne Werner-Fädler, *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Salzburg 1972.
- 93 Iser in: Garber 1976, S. 264.
- 94 Für den Zusammenhang zwischen diesen beiden Begriffen siehe Ernst Bloch, *Arkadien und Utopien* (1968), in: Garber 1976, S. 1–7, wo er Arkadien als eine Art sanftes Korrektiv für die aktivere Utopie empfiehlt.
- 95 Das ist schon bei den »gebrochenen« Arkadien-Darstellungen wie etwa jener in Tassos *Aminta* zu sehen, in denen nicht nur ein Arkadien als Gegenwelt zu dem von Intrigen bestimmten Hofdasein aufgebaut, sondern dieses Arkadien seinerseits bereits historisiert, d. h. in Gegensatz zu dem eigentlich paradiesischen Arkadien des Goldenen Zeitalters gesetzt wird.
- 96 Interessanterweise erfolgten auch diese Entdeckungen schon auf der Suche nach dem »Irdischen Paradies«, der Insel St. Brendans bzw. des Reiches des Priesterkönigs Johannes: Vgl. dazu die Briefe des Kolumbus, in denen er betont, das irdische Paradies entdeckt zu haben bzw. (Brief an Juana de la Torre, zitiert bei Bloch 1959, S. 908) den *Neuen Himmel und die Neue Erde* der Apokalypse. Bezüglich der Verbindung zu den traditionellen Mythen vom irdischen Paradies und vom Reich des Priesterkönigs Johannes im besonderen siehe Bloch, ebda.
- 97 In diesem Sinn spricht Börner 1984, S. 15, in Analogie zum Sündenfall von einem späteren »Fall ins Bewußtsein«, der eine »neue unnaive Freiheit« erschließen soll.
- 98 Lovejoy-Boas 1935, I. (Prolegomena), S. 1–22.
- 99 ebda., S. 10.
- 100 Cocchiara 1948, S. 7. Die Geschichte dieses »Mythos« ist, unter ganz ande-

ren Vorzeichen, auch von René Gonnard untersucht worden (Gonnard 1946). Es ist erstaunlich, daß gerade die Literatur zu diesem Thema immer von ganz anderen Forschungsinteressen ausgeht: vom Entwurf einer Geschichte der Ethnologie bei Cocchiara, von einer Polemik gegen Ideologien, die die Abschaffung des Privateigentums vorsehen, bei Gonnard. Man sollte den *Edlen Wilden* vielleicht doch einmal um seiner selbst willen erforschen.

- 101 Jean de Lérys Reisebericht *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, dite Amérique* von 1578 gilt als einer der grundlegenden Texte für die Entwicklung des »Mythos« vom Edlen Wilden.
- 102 »... ce que nous voyons par experience en ces nations là, surpasse non seulement toutes les peintures duquoy la poesie a embelly l'age doré et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le desir mesme de la philosophie. Ils [Platon und Lykurg] n'ont peu imaginer une nayfveté si pure et simple, comme nous la voyons par experience« (Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, hsg. Albert Thibaudet-Maurice Rat, Paris 1962, I, XXXI, S. 204. Dt.: *Die Essais*, hsg. u. übs. Arthur Franz, Stuttgart 1969, S. 110 f.).
- 103 Die vorhergehenden Zitate lauten im Original: »Ce n'est pas raison que l'art gaigne le point d'honneur sur nostre grande et puissante mere nature« (203, dt. 110) bzw.: »Nous les pouvons donq bien appeler barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie« (208, dt. 113). Das Seneca-Zitat (»Menschen, wie sie aus Gottes Hand hervorgehen«) verweist auf Epist. 90.
- 104 »... ce période de développement des facultés humaines, tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de nôtre amour propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable. (...) Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état étoit (...) le meilleur à l'homme, et qu'il n'en a dû sortir que par quelque funeste hazard qui pour l'utilité commune eût dû ne jamais arriver.« (Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, a. a. O., S. 171, dt. 209 u. 213.) Auf einer ähnlichen Entwicklungsstufe befinden sich auch die Kulturen, die die von Engels so gelobte Gentilverfassung praktizierten (Friedrich Engels, *Der Ursprung der Familie ...*, a. a. O., v. a. S. 545).
- 105 Lévi-Strauss 1982, S. 386.
- 106 Vgl. zum Phänomen der »Zivilisationsflüchtlinge« Bitterli 1982, S. 86 f.
- 107 Hinterhäuser 1957, S. 36. Allgemein zur Geschichte des *Bon Sauvage* siehe Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris (2) 1923.
- 108 Denis Diderot, *Nachtrag zu »Bougainvilles Reise«*, übs. Th. Lücke, Frankfurt/M., 1965, S. 17.
- 109 Hinterhäuser, a. a. O.; Lévi-Strauss 1982, S. 386.
- 110 François Hemsterhuis, Brief an Fürstin Amalie von Gallitzin (genannt Diotima) aus Den Haag vom 23. 11. 1780, in: *Philosophische Schriften I*, hsg. Julius Hilß, Karlsruhe-Leipzig 1912, S. XXI, Übersetzung M. R.
- 111 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (erschieden

- 1797 in den »Horen«), Sämtl. Werke, 18. Bd., Wien 1810, S. 124 bzw. 125.
- 112 ebda., S. 150 f. Er konstatiert ein »allgemeines, liebendes Interesse« für Dinge, die 1. Natur und 2. naiv sind, wobei naiv wie folgt definiert wird: »... das heißt, daß die Natur mit der Kunst im Contraste stehe und sie beschäme«. Diese Neigung führt er darauf zurück, daß natürliche und naive Objekte der Betrachtung (wozu er besonders Kinder und kindliche Völker [= Gute Wilde] zählt) »sind, was wir waren und was wir wieder werden sollen«. Das freilich nicht auf dem Weg einer bloßen, schon bei Rousseau als unmöglich erkannten Regression, sondern indem »unsere Cultur uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen« wird, wobei diese höhere, wiedergewonnene Natur dann »Ideal« heißt.
- 113 Mähl 1965, S. 319 und passim.
- 114 So erscheint in Mähls Anhang »Unveröffentlichter Jugendgedichte« ein (zwischen 1788 und 1790 zu datierendes) Gedicht des jungen Novalis *An meine Freunde*, in dem eine Strophe lautet:
- Nein! Freunde kommt, laßt uns entfliehen
Den Fesseln, die Europa beut,
Zu Unverdorbnen nach *Taiti* ziehen
Zu ihrer Redlichkeit.
- Freilich zeigt schon die nächste Strophe, daß es Novalis nicht um eine Anpassung an die *Guten Wilden* zu tun ist, sondern um einen geeigneteren Rahmen für die Erzieherrolle des Dichters:
- Und laßt uns da das Volk belehren
Wie Orfeus einstens that;
Das Saytenspiel soll ihrer Wildheit wehren ... (Mähl 1965, S. 453.)
- Viel stärker wird bei Novalis jedoch das Kind, das im Bereich der Individualentwicklung der Stufe des »Bon Sauvage« entspräche, als Mittler der Synthese verwendet.
- 115 Hans Paasche, *Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland*, erschienen in der Zeitschrift *Vortrupp* in den Jahren 1912 und 1913, jetzt neu aufgelegt im Packpapier-Verlag Osnabrück; zitiert nach Stein 1984, Bd. 2. – Erich Scheurmann, *Der Papalagi. Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea*, Buchenbach 1920; da Scheurmann – der von Paasche sichtlich beeinflusst ist – die bloße Herausgeberfiktion aufrechterhält, gelang ihm sowohl zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens als auch bei einer Neuauflage in den 70er Jahren eine teilweise Irreführung der Kritik, da einige Rezensenten den Südseehäuptling für echt hielten (siehe dazu Steins Vorwort zu: Stein 1984, Bd. 2, S. 14 ff.). – Die Langlebigkeit der Mystifikation kann wohl nur mit dem Fehlen einer eigenen literarischen Tradition des *Guten Wilden* im deutschen Sprachraum erklärt werden.
- 116 Vgl. dazu Faas 1975, v. a. Kapitel 1 (»Die Entdeckung des Ostens und der »Primitiven«), insbesondere S. 19 f.
- 117 Bell 1972, S. 80.
- 118 Vgl. dazu Julio Cortázar, *Para una poética*, in: *La Torre*, Puerto Rico, Nr. 7, Juli–Sept. 1954 und Abschnitt IV. C.3. dieser Untersuchung.
- 119 Bell 1972, S. 11, spricht von »animism, natural piety, ritualism«.

- 120 Börner 1984, S. 187.
- 121 Lévi-Strauss 1981, S. 308.
- 122 Lévy-Bruhl 1949, S. 131. Gedanken, die sich durch das ganze Werk Lévy-Bruhls ziehen, zitiere ich meist nach den *Carnets*, wo sie gewöhnlich ihre endgültige Fassung erhalten.
- 123 Lévi-Strauss 1981, S. 253; zwar grenzt Lévi-Strauss in diesem Zusammenhang ausdrücklich die von ihm »wild« genannte Denkform vom Denken der Naturvölker ab (»dieses »wilde Denken«, das für uns nicht das Denken der Wilden, noch das einer primitiven und archaischen Menschheit ist, sondern das Denken im wilden Zustand, das sich von dem zwecks Erreichung eines Ertrags kultivierten oder domestizierten Denken unterscheidet«, ebda.); tatsächlich aber entstammen seine Beispiele durchwegs ethnologischen Erfahrungsberichten aus der Feldforschung bei solchen Völkerschaften.
- 124 Die Bezeichnung »refoulé« (verdrängt) stammt von Georges Gusdorf (Gusdorf 1953, S. 181 ff.).
- 125 »Toute idée générale est purement intellectuelle; pour peu que l'imagination s'y mêle, l'idée devient aussitôt particulière. (...) Si donc les premiers Inventeurs n'ont pu donner des noms qu'aux idées qu'ils avoient déjà, il s'ensuit que les premiers substantifs n'ont pu jamais être que des noms propres.« (Rousseau, *Œuvres complètes III*, a. a. O., S. 150, dt. 157 u. 159.)
- 126 Lévi-Strauss 1982, S. 386.
- 127 Lévi-Strauss 1981, S. 253. Eine solche Annahme zweier koexistierender Bewußtseinsformen, von denen eine durchaus begriffliches Denken umfaßt, findet sich auch in Lévy-Bruhls *Carnets*. – Mehr in der Rousseauschen Linie steht etwa Ernst Cassirers Dreistadienschema der Sprache, das eine Entwicklung über ein mimisches und ein analogisches zu einem symbolischen Stadium postuliert, in der sich allmählich die »Trennung von Laut und Bedeutung« vollziehen soll (Cassirer 1977, S. 284); vgl. auch Teil I der *Philosophie der symbolischen Formen* (Die Sprache), Darmstadt (7) 1977, S. 139 ff.
- 128 Lévy-Bruhl 1949, S. 179.
- 129 Maurice Leenhardt, Vorwort zu Lévy-Bruhl 1949, S. XIV f.
- 130 Lévi-Strauss 1981, S. 304.
- 131 Vgl. Cortázar, *Para una poética*, a. a. O., S. 126: »Der Primitive und der Dichter wissen jedoch, daß, wenngleich der Hirsch *wie* ein dunkler Wind ist, es doch Stadien der Vision gibt, in denen der Hirsch ein dunkler Wind *ist*. (Pero el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo *es* un viento oscuro).« Diese Steigerung der Metapher zur Identität erklärt Cortázar unter Verweis auf Lévy-Bruhl mit einem andersgearteten Identitätsbegriff beim Primitiven (und beim Dichter).
- 132 Vgl. Leenhardt, Vorwort Lévy-Bruhl 1949, a. a. O., S. V.
- 133 Cassirer 1977 (in der Folge im Text zitiert als Cassirer + Seitenzahl), S. 110.
- 134 Siehe dazu der Abschnitt III, 1 (Französischer Regionalismus) dieser Untersuchung auf S. 100 ff.
- 135 Lévy-Bruhl 1949, S. 99. Michael Hozzel, der in seiner Dissertation (Hozzel

- 1977) unter anderem auch an Hand der Erfahrungsexperimente von Carlos Castaneda einen Katalog der »Strukturelemente der magischen Erfahrung« entwickelt, bezeichnet das als »Relativität des Raumes«.
- 136 Vgl. dazu Eliade 1961, S. 144 f., sowie Eliade 1980, passim.
- 137 Lévy-Bruhl 1949, a. a. O., S. 6–8.
- 138 Hozzel 1977, S. 414.
- 139 Vgl. Eliade 1953 bzw. (dt.) 1966, passim.
- 140 Vgl. Whorf 1963, v. a. S. 78 ff. Die dort abgedruckten Artikel entstammen den Jahren 1936–1941.
- 141 Whorfs Hypothesen sind auch durch den Siegeszug von Chomskys Sprachmodell nicht aus der wissenschaftlichen Linguistik verschwunden: Siehe dazu v. a. die (Whorfs Gedanken korrigierend aufnehmende) Untersuchung von Helmut Gipper, *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*, Frankfurt/M. 1972, und die darauf folgende Polemik des Autors mit Helmut Dürbeck (H. Dürbeck, *Neuere Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese*, in: *Linguistics*, 145/1975, S. 5–45; H. Gipper, *Die Sapir-Whorf-Hypothese. Verbalismus oder Wissenschaft? Eine Entgegnung auf die Kritik Helmut Dürbecks*, in: *Linguistics* 178/1976, S. 25–46) sowie hsg. R. Pinxten, *Universalism versus relativism in language and thought. Proceedings of a colloquium on the Sapir-Whorf hypotheses*, Den Haag 1976. Die Wirkung Whorfs auf andere Disziplinen zeigt sich etwa für die Philosophie bei Craemer 1983, S. 105, der zu dem Gegensatz zwischen Chomsky-Schule und Whorf bekennt: »Ich verfechte die Seite Whorfs.«
- 142 Hozzel 1977, S. 414.
- 143 Lévy-Bruhl 1949, S. 33 und Cassirer 1977, S. 62 f.
- 144 Lévy-Bruhl 1949, S. 36–38.
- 145 ebda., S. 240.
- 146 Vgl. dazu mit umfangreichem Beispielmateriale Lévy-Bruhl 1921, S. 252 ff. In den *Carnets* hat Lévy-Bruhl immer wieder über das Problem des logischen Widerspruchs nachgedacht, das sich aus der Koexistenz zweier Kausalitätsprinzipien ergibt. An Stelle von »Widerspruch« (*contradiction*) setzt er schließlich »Unvereinbarkeit« (*incompatibilité*) und kommt zu dem Schluß, daß im Denken der »Primitiven« zwei Bewußtseinsstrukturen koexistieren, die er »expérience normale« und »expérience mystique« nennt (Lévy-Bruhl 1949, S. 182–184).
- 147 »L'être dans le monde est donc vécu réellement comme un *dans le monde*, sans domiciliation précise, sans inhérence obligatoire à un corps qui en fixerait une détermination absolue.« (Gusdorf 1953, S. 85, Hervorhebung im Original, Übersetzung M. R.)
- 148 Diesbezüglich läßt sich natürlich auch eine Parallele zu Plotins ἔκστασις-Begriff und damit zum Neuplatonismus konstruieren. Zur Bedeutung des Neuplatonismus für die hier betrachtete Zeitspanne siehe u. a. Ortwin Kuhn, *Mythos – Neuplatonismus – Mystik* (Studien zur Gestaltung des Alkestisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot und Thornton Wilder), München 1972.
- 149 Leenhardt 1947, S. 212.

- 150 »... il y a sans doute des individus (...), mais comme il y a des doigts qui font partie de la main ou du pied, qui eux-mêmes font partie de l'homme, qui lui-même fait partie du groupe social, qui surtout lui-même fait partie de l'essence totémique.« (Lévy-Bruhl 1949, S. 19.)
- 151 Lévy-Bruhl 1956, S. 165.
- 152 ebda., S. 143. Auch das Phänomen des Doppelgängers findet sich in Hozzels »Merkmalskatalog« der magischen Erfahrung: Hozzel 1977, S. 415.
- 153 Lévy-Bruhl 1956, S. 295.
- 154 »... les mythes lui ont appris, et il est convaincu, que la forme des êtres n'est qu'un accident. Ce qui importe, c'est le pouvoir de la personne de prendre telle forme ou telle autre« (Lévy-Bruhl 1949, a. a. O., S. 40).
- 155 Lévy-Bruhl 1956, a. a. O., S. 3.
- 156 Leenhardt, Vorwort zu Lévy-Bruhl 1949, S. XIII.

ZWEITER ABSCHNITT

Europäische Bewußtseinskrise oder die Suche nach dem paradiesischen Bewußtsein zwischen 1900 und 1940 im Bereich deutschsprachiger Literatur

- 1 Bitterli 1982, S. 374.
- 2 Vgl. zu diesem plötzlichen Verlust der Selbstgewißheit des Naturalismus und den Parallelen in der Entwicklung der Naturwissenschaften meinen Aufsatz *Zwischen Analyse und Entfremdung. Gedanken zur Krise des Naturalismus zwischen Zola und Pirandello*, in: hsg. Rössner-Wagner, *Aufstieg und Krise der Vernunft*, a. a. O., S. 143–156.
- 3 Hugo v. Hofmannsthal, *Eine Monographie* (»Friedrich Mitterwurzer« von Eugen Guglia, 1895), in: *Reden und Aufsätze I, 1891–1913* (RA I), *Gesammelte Werke*, hsg. B. Schoeller – R. Hirsch, Frankfurt/M. 1979, S. 479 ff. Weitere Werke Hofmannsthals werden stets nach folgenden Bänden dieser Ausgabe zitiert: *Reden und Aufsätze* (RA) I bis III, *Gedichte und Dramen* (GD) I, *Dramen* (D) I – IV, und *Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen* (EEGBR).
- 4 Hans Hinterhäuser, *Der französische Roman 1900–1918*, in: ders., *Jahrhundertende-Jahrhundertwende II* (Bd. 19 der Reihe: hsg. Klaus von See, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*), S. 35.
- 5 Vor allem in Marinettis Manifest *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* vom 11. 5. 1913.
- 6 In ihrem Cambridger Vortrag *Mr. Bennett and Mrs. Brown* von 1924; vgl. dazu W. Emrich, *Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft*, in: *Akzente* 3 (1956), S. 173–191, und Horst Prießnitz, *Die englische Literatur 1910–1918*, in: *Jahrhundertende-Jahrhundertwende II*, a. a. O., S. 327 f. Sie bezieht sich dabei auf Roger Frys Post-Impressionistenausstellung von November 1910 bis Februar 1911 in den Grafton Galleries und ihre Auswirkung auf die englische Kunstszenen. Unter den dort vorgestellten Künstlern (Manet,

- Cézanne, Gauguin, van Gogh) finden sich übrigens gerade jene, die im Bereich der bildenden Kunst die Öffnung zu außereuropäischen Schweisen markieren (vgl. dazu Faas 1975).
- 7 Walter Jens, *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*, in: *Akzente* 4, 1957, S. 319–323.
 - 8 Den entscheidenden Anstoß für den Sprachzweifel der Generation um die Jahrhundertwende (von Hofmannsthal bis zu den Expressionisten) gibt sicherlich Nietzsche, wenngleich sein radikalster sprachkritischer Ansatz (in der Jugendschrift *Über Wahrheit und Lüge in außermoralischem Sinne*) Hofmannsthal bei Abfassung des *Briefes* noch gar nicht vorgelegen haben kann, da er erst 1903 in der sogenannten »Großoktavausgabe« der Werke Nietzsches erstmals veröffentlicht wurde. Der schärfste Sprachkritiker dieser Zeit ist Fritz Mauthner, dessen *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 Bde., in der Fassung der 2. Auflage [1906–13] neu aufgelegt, Frankfurt/M. 1982/83) den Menschen »von der Sprache erlösen« und zu einer Vereinigung von Skepsis und (atheistischer) Mystik hinführen sollen. Mauthner ist ob mancher (emotionsbedingter) Inkonsistenzen seiner Argumentation logisch leicht zu widerlegen gewesen und daher zu Unrecht in unseren Breiten weitgehend vergessen. Dafür gehört er zu den oft zitierten Lieblingsautoren des Argentiniers Jorge L. Borges und hat in der Publikumsgunst glücklichere Nachfolger wie Ludwig Wittgenstein angeregt, der manche Formulierungen von Mauthner beinahe unverändert übernimmt, nicht jedoch dessen irrationalen Haß auf die Sprache: siehe dazu Joachim Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlin-New York, 1975, S. 53 und 95–97.
 - 9 Nachphilosophisch verstehe ich hier in dem von Johannes Thomas definierten Sinn: Johannes Thomas, *Aspekte deutscher Pirandello-Rezeption*, in: hsg. ders., *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn 1984, S. 95 und ders., *Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello*, in: *Italienische Studien* 6/1983, S. 73–93, v. a. S. 82 ff.
 - 10 Zu dieser Immunität der Skepsis gegen die »kinderleichte Widerlegung« durch das Zirkelargument des Dogmatikers siehe Craemer 1974 und 1983; vor diesem Hintergrund erscheint mir Silvio Viettas verdutzte Frage (»Wie konnte der Gedanke einer totalen Entfremdung von Sprache und Wirklichkeit eine solche Faszination ausüben, daß seit Hofmannsthals »Brief des Lord Chandos« [...] die Sprachskepsis in der modernen Literatur [...] gar nicht mehr abreißt?« – in: S. Vietta–H.-G. Kemper, *Expressionismus*, München [2]1983, S. 149) erstaunlich naiv. Die von ihm als Beleg angeführte »Widerlegung« von Nietzsches Sprachkritik durch Heinz Röttges, *Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung*, Berlin-New York 1972, S. 84 f. ist nur eine (nicht besonders originelle) Variante des angeführten Zirkelarguments. Jedenfalls scheint sie kaum geeignet, der Literatur, der ihr Material Sprache fragwürdig geworden ist, die verlorene Sicherheit in der Sprachverwendung wiederzugeben. Vietta erkennt hier, daß im 20. Jahrhundert »philosophische« Probleme mehr und mehr Gegenstand der literarischen Darstellung und damit der Behandlung mit literarischen Mitteln sind. Die diesen literarischen Versuchen zugrunde liegende existentielle Unruhe läßt sich durch eine philosophische

Argumentation, die diesem Zweifel logische Widersprüche nachweist, nicht beseitigen. Wie sollte sie auch – wenn sie unter anderem mit einer Denkform experimentiert, in der das *tertium non datur* nicht gilt?

- 11 Siehe dazu B. Müller *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise der Literatur*, in: *GRM* 47 (NF.16)/1966, S. 225–243, wo sogar von einem »Anschlag der Literatur auf die Sprache« die Rede ist, der als »das Ergebnis einer weit zurückreichenden, seit etwa hundert Jahren sich stetig verschärfenden Sprachskepsis« dargestellt wird. Wie Müller konzentriert sich auch Karl Hölz in seiner Habilitationsschrift (Hölz 1980) vor allem auf die französische Literatur; mit gleichem Recht könnte man eine solche Tradition des Sprachzweifels aber auch für den deutschsprachigen Bereich aufweisen (siehe dazu meine Rezension in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1986, H.1/2; S. 251–254). Eine Untersuchung auf ähnlichem Niveau für den deutschsprachigen Bereich liegt jedoch bislang nicht vor. Helmut Prangs Aufsatz *Der moderne Dichter und das arme Wort*, in: *GRM* 38 (NF.7)/1957 bietet lediglich eine Aufzählung verschiedener sprachskeptischer Aussagen von Hofmannsthal bis Bergengruen und Thomas Mann; sein Kommentar beschränkt sich auf die Feststellung, daß eine solche Häufigkeit an sich paradoxer Aussagen in der modernen Literatur »bemerkenswert« sei.
- 12 Dieser Standpunkt findet sich etwa bei Richard Exner, *Hugo von Hofmannsthals »Lebenslied«*. Eine Studie, Heidelberg 1964, S. 49, wo von dem »oft zitierten Essay *Ein Brief* (1901/1902)« die Rede ist.
- 13 Diese Theorie der autobiographischen Deutung beruht auf Hofmannsthals eigenen Aufzeichnungen *Ad me ipsum*, erstmals zugänglich gemacht und interpretiert von Walther Brecht, *Hugo von Hofmannsthals »Ad me ipsum« und seine Bedeutung*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1930, S. 319–353. Sie findet ihren deutlichsten Ausdruck in Richard Alewyns Aufsatz *Hofmannsthals Wandlung* (1947), in: R. A. Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen (3)1963, S. 161–179. Nach Alewyn stellt der *Brief* den Bruch des Dichters mit seinem lyrischen Frühwerk und das Dokument einer Krise des Verstummens dar, die erst 1907 mit der Komödie *Christinas Heimreise* überwunden worden sei. Das ist natürlich rein objektiv falsch, wie die Dramen *Elektra* (1903), *Das gerettete Venedig* (1904), *Ödipus und die Sphinx*, sowie zahlreiche kleinere Schriften aus dieser Zeit beweisen. Vgl. dazu auch die Kritik von Tarot 1970 (vgl. Anm. 18), S. 360 ff. und Kobel 1970 (vgl. Anm. 27), S. 144 f.
- 14 So Paul Kluckhohn, *Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung*, in: *DVjS* 29/1955, S. 1–19 (Zit.: S. 13).
- 15 So darf Hermann Brochs (H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Dichten und Erkennen, Essays, Bd. 1, Zürich 1955, S. 150 ff.) Idee, der *Brief* sei die nicht ganz erfolgreiche »Abreagierung« einer seelischen Erschütterung, so daß als Kompromiß ein auf die Lyrik beschränktes Dichtungsverbot von Hofmannsthal selbst verhängt worden sei, getrost als überholt gelten: Gerade die lyrische Sprache wird im Chandos-Brief am wenigsten angezweifelt, wie wir später sehen werden. Die angedeutete Unübersichtlichkeit der Literatur zum *Brief* hindert freilich auch jüngere Autoren nicht an einer Wiederholung solcher Thesen (ohne Zitat Brochs): so

- stützt Benjamin Bennett noch 1976 seine (m. E. eher fragwürdige) Parallelsetzung von Goethes *Werther* mit dem Chandos-Brief auf die Idee einer »therapeutischen« Funktion des Textes als »self-catharsis« (Bennett, *Werther and Chandos*, in: *MLN* 91, 1976, S. 552–558).
- 16 So eine der Thesen von Claudio Magris' Aufsatz *Der Zeichen Rost. Hofmannsthal und »Ein Brief«*, in *Sprachkunst* VI/1975, S. 53–74, neuerdings in überarbeiteter italienischer Fassung erschienen in *L'anello di Clarisse*, Torino 1983. Gegen Magris' These scheint mir zu sprechen, daß Hofmannsthal als Sproß einer großbürgerlich-jüdischen Familie, der nur ein »von« verliehen worden war, kaum als »typischer Adeliger« gelten kann, an dem man die aristokratische Standeskrisis exemplarisch dokumentieren könnte. Zudem läßt sich die Sprachkrise, wie gezeigt, von Nietzsche herleiten und betrifft besonders heftig auch die deutschen Expressionisten, die ganz anderen sozialen Schichten entstammen und auch in einem anderen soziohistorischen Umfeld schreiben, als es das alte Österreich war.
 - 17 Den *Brief* zitiere ich hier und in der Folge nach der Ausgabe EEGBR (siehe Anm. 3). Zitat: S. 463 f.
 - 18 Vor allem die Einleitung des Briefes, die die aufgegebenen Pläne des Lord Chandos aufzählt, entspringt sichtlich der Bacon-Lektüre, von der Hofmannsthal selbst in einer Notiz vom 7. 8. 1903 als Entstehungsgrund des Chandos-Briefes spricht (RA III, S. 445). Hierin verbinden sich die rhetorische Tradition des beginnenden Barockzeitalters, die für diese Zeit typische Auffassung von der geheimen Korrespondenz aller Dinge und die erklärende Auslegung der Mythen als allegorische Verkleidungen philosophischer Aussagen. Eben in diese Richtung gingen auch Chandos' Pläne, die also, wenigstens teilweise, von der rationalistischen Tradition dieses Zeitalters geprägt waren. Gotthart Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*, Stuttgart 1965, S. 107 ff.; Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen 1970, S. 363 ff. (unter ausführlicher Heranziehung der als Quellen benützten Werke Bacons) und H. Stefan Schultz, *Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter*, in: *Comparative Literature*, 13/1961, S. 1–15 haben die manchmal wörtliche Übernahme von Bacon dokumentiert. Tarot weist zu Recht besonders darauf hin, daß für Bacon Dichtung (poetry) eben nicht mit der lyrischen Dichtung zur Hofmannsthal-Zeit identisch ist, leitet allerdings daraus Folgerungen ab, denen ich mich – wie noch zu zeigen sein wird – nur schwer anschließen kann.
 - 19 Ähnliche Gedanken lassen sich auch für Hofmannsthal selbst anhand von Briefen aus dieser Epoche dokumentieren. So heißt es etwa in einem Brief an Rudolf Alexander Schröder vom 13. 1. 1902 (in: H. v. H., *Briefe 1900–1909*, Wien 1937, S. 63): »Verzeihen Sie mir, es wird mir manchmal das Reden, auch das schriftliche, in einer Weise unmöglich, die ich zu definieren gar nicht versuchen kann.«
 - 20 Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hsg. H. Beese, Frankfurt 1975, S. 248. Vgl. dazu auch oben Anmerkung 10.
 - 21 Magris 1975, a. a. O., S. 67. Dort hat Magris auch explizit den Vergleich zwischen Chandos' Sprachauffassung und der des magischen Denkens bei

- den »Primitiven« gezogen: »Lord Chandos verwirft die Rationalisierung, den Kategorienbegriff, die Vorstellung. Für ihn ist das Universum ein Wirbel von Elementen, deren jedes einzelne eine unreduzierbare Individualität darstellt, so wie für den Schamanen jeder Baum seinen Geist hat, der sich nicht in die Kategorie des Waldes oder der Nadelbäume zählen läßt . . .«
- 22 Jorge Luis Borges, *Das unerbittliche Gedächtnis* (*Funes el memorioso*, in: *Gesammelte Werke. Erzählungen 1*, München 1981, S. 180). Die Erzählung entstammt dem Band *Artificios* (*Kunststücke*) von 1944. Die »Hofmannsthal-Verehrung« von Borges drückte sich übrigens darin aus, daß der blinde argentinische Dichter mehrere Gedichte in der Originalsprache auswendig wußte und Besucher aus Österreich mit einer Rezitation der *Terzinen an die Vergänglichkeit* zu empfangen pflegte.
 - 23 Besonders natürlich bei Wunberg, a. a. O., wo das schon im Untertitel (»Schizophrenie als dichterische Struktur«) zum Ausdruck kommt.
 - 24 Theodore Ziolkowski, *James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*, in: *DVjS* 35/1961, S. 594–616; S. 598.
 - 25 ebda., S. 599. Vgl., auch R. M. Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Paris, (2) 1959, v. a. den ersten Teil: »1900–1914. La querelle anti-intellectualiste«.
 - 26 Rolf Tarot (1970, v. a. S. 165 ff. und 360 ff.) hat den Begriff des mythischen Bewußtseins (in einer von Cassirer abgeleiteten Form) auch für die Hofmannsthal-Interpretation fruchtbar gemacht. Aber Tarot möchte eben, trotz seiner grundsätzlichen Zweifel an den *Ad-me-ipsam*-Formeln, doch an den dort vom Autor selbst geprägten Begriffen festhalten und nennt deshalb die »Präexistenz«, die sonst meist als Magie oder mystische Einheit bezeichnet worden war, mythisches Bewußtsein. Daraus ergibt sich in seiner – in sich sehr kohärenten – Darstellung, daß mehr oder minder Hofmannsthals gesamtes Werk der Phase der »Krise des mythischen Bewußtseins«, also des Übergangs von der Präexistenz zur Existenz, angehört. Die Existenz wäre dann, da dies auch auf den Chandos-Brief zutrifft, durch erhöhte Augenblicke des Glücks gekennzeichnet, die den dortigen Epiphanie-Erlebnissen entsprechen.
 - 27 Vgl. etwa Erwin Kobel, *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1970, S. 153 f.
 - 28 Wie stark Dichtung als Teil der Wissenschaft empfunden wurde, hat Tarot an Hand von Zitaten aus Bacons *De augmentis scientiarum* und *Advancement of Learning* nachgewiesen (1970, S. 364 f.).
 - 29 Deshalb ist Tarots – in seinem Deutungssystem kohärente – Wertung der Seneca- und Cicero-Lektüre als »Versuchung, sich durch das Inzitant in den Zustand der Identität von Ich und Welt zurückzuschleichen« (1970, S. 373) schlichtweg falsch: Chandos wählt die genannten Autoren, wie er ausdrücklich betont, ja eben wegen ihrer Nüchternheit und Rationalität aus, um an dieser »Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe zu gesunden«. Ebendies mißlingt jedoch, weil die rationalen Begriffe es nur mehr »miteinander zu tun haben«, aber weder das Subjekt betreffen, noch die Welt ausdrücken können.
 - 30 Ziolkowski, 1961, S. 603.

- 31 Darauf verweisen indirekt Wunberg 1965, S. 106 ff., und explizit (mit Hinweis auf Bacons *Apophtegms*) Mary E. Gilbert, *Hofmannsthal's Essays, 1900–1908. A Poet in Transition*, in: hsg. F. Norman, *Hofmannsthal. Studies in Commemoration*, London 1963, S. 29–52; S. 36.
- 32 Wunberg 1965, S. 134.
- 33 Tarot, 1970, S. 376 f.
- 34 Diese Sprache entspricht daher der Sprache von Fortunios verstorbener Gattin im *Weißten Fächer* von 1897, von der es heißt:
 Wenn wir was reden, Livio, tauschen wir
 Nur schale, abgegriffne Zeichen aus:
 Von ihren Lippen kamen alle Worte
 Wie neugeformt aus unberührtem Hauch,
 Zum ersten Mal beladen mit Bedeutung. (GD I, 458).
 Das Thema der utopischen neuen Sprache durchzieht Hofmannsthals gesamtes Werk bis hin zum *Turm*, wo in der 1. Fassung der sterbende Julian noch Sigismund zuruft, er habe ihn nicht die richtige Sprache gelehrt, die neue sage »das Obere und das Untere zugleich« (D III, S. 368).
- 35 Wunberg 1965, S. 110. Hier ist wohl eher an Pascals »Logik des Herzens« zu denken, die dem Chandos-Jahrhundert entstammt, und auf die der Text auch deutlich anspielt: »Mir ist, (...) als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum gesamten Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken« (EEGBR, 469).
- 36 Samuel Lublinski, *Der Ausgang der Moderne* (1909), in: Wunberg 1972, S. 209–228, Zit.: S. 216.
- 37 Ria Schmutjlov-Claassen – Hugo von Hofmannsthal, *Briefe, Aufsätze, Dokumente*, Marbach a. Neckar 1982, S. 17–18.
- 38 Unmöglich also, Chandos mit diesen zur Gruppe der »sozialen Menschen« zusammenzuspannen und dem Typus des Intellektuellen entgegenzusetzen, wie das Benjamin Bennett, *Chandos and his Neighbours*, in: *DVjS* 49/1975, S. 315–331, tut. Chandos ist schon durch seine Gesprächsunfähigkeit eindeutig nicht als »sozialer« Mensch gezeichnet; dagegen entspricht seine schonungslose Entlarvung der Sprachlüge sehr wohl einem intellektuellen Wahrheitstrieb.
- 39 Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens*, Frankfurt/M. 1983, S. 353.
- 40 Gilbert, a. a. O., S. 45.
- 41 Gerade van Gogh ist es im übrigen auch, der in der bildenden Kunst als Pionier der »Versenkung in ein außereuropäisches Wirklichkeitsverständnis« (Faas 1975, S. 18) angesehen wird.
- 42 Benjamin Bennett, *Hofmannsthal's Return*, in: *Germanic Review* 51/1976, S. 28–40.
- 43 Zudem wäre – was hier nicht näher ausgeführt werden kann – zu bedenken, daß Hofmannsthals Absicht – wie er in seinem Brief an Leopold von Andrian vom 16. 1. 1903 schreibt – bei all den »erfundenen Gesprächen und Briefen« zwar darin liegt, einen »aktuellen Gehalt« wiederzugeben, aber doch stets in einer verfremdenden Einkleidung: »... wenn Du mich wieder heißen wolltest, diesen Gehalt *direct* zu geben, so ginge für mich aller Anreiz zu dieser

Arbeit verloren«. (Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian: *Briefwechsel* [hg. W. Perl], Frankfurt 1968, S. 160 f.) Nun ist der »Zurückgekehrte« zweifelsohne ein Zeitgenosse Hofmannsthals. Seine Empfindungen sind also nicht unbedingt mit denen des Lords aus der elisabethanischen Epoche gleichzusetzen, und es kann nicht ausgeschlossen werden, daß in seinem Kult des Schauens andererseits eine gewisse Stilisierung der impressionistischen, das Optische betonenden Erlebensweise angedeutet werden soll. (Zur Beschreibung dieser neuen impressionistischen Sehweise und der Betonung des Optischen im Impressionismus siehe das Impressionismus-Kapitel in Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München [2]1978, S. 927 ff.)

- 44 Das geht auch schon aus einer sichtlich auf die *Briefe des Zurückgekehrten* gemünzten Notiz Hofmannsthals aus den Jahren 1902–1903 hervor, wo sich unter dem Titel »Kleine Aufsätze« die Betrachtungen finden: »Man kann also durch Kunstwerke, Berichte, Tatsachen genießen lernen. Durch Maler sehen lernen.« (RA III, 441)
- 45 Otto F. Bollnow, *Neue Geborgenheit. Das Problem der Überwindung des Existentialismus*, Stuttgart (3)1972, S. 91 ff.
- 46 Vor allem O. F. Bollnow hat in seinem lebensphilosophischen Ansatz mehrere Erklärungen dieses »Paradoxons« versucht; sowohl Camus' Idee, daß die Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit schon ihre Überwindung bedeute, als auch eine Erklärung auf der Grundlage eines (von stoischen Prinzipien herleitbaren) Strebens, die Affekte Furcht und Hoffnung durch die Vernunft zu bändigen, werden wohl zu Recht verworfen, da in der Ekstase des Ritus weder die ruhige Vernunft Herrschaft noch ein klares Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit gegeben ist (es wäre wohl besser, in diesem Zusammenhang überhaupt nicht von »Hoffnungslosigkeit«, sondern von »Hoffnungsfreiheit« zu sprechen). Für Bollnow handelt es sich deshalb um »festliche Augenblicke« der Ekstase, in denen die zukunftsgerichteten Affekte Furcht und Hoffnung aufgehoben werden können, weil in ihnen, entsprechend dem mythischen Zeitbegriff, Vergangenheit und Zukunft mit einer sakralen Gegenwart zusammenfallen. Freilich hat Bollnow auch mit seiner Feststellung recht, daß solche »festlichen Augenblicke« sich eben von einem gewöhnlichen Alltag abheben müssen, der Furcht und Hoffnung sehr wohl kennt. Bollnows Erklärungsversuche gehen allerdings von dem – nicht unbedingt zwingenden – Axiom aus, Hofmannsthals Dialog müsse eine ethisch-philosophische Botschaft zugrunde liegen.
- 47 Das zeigt unter anderem der Brief an Harry Graf Kessler vom 5. 3. 1907 mit der – freilich sarkastischen – Anspielung auf die von Carl Moll im Februar und März 1907 in Wien veranstaltete »Gauguinfeier«. Vgl. H. v. Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898–1929*, hsg. H. Burger, Frankfurt/M. 1968, S. 148 und 502.
- 48 Gilbert, a. a. O., S. 49.
- 49 Humoristisch meine ich hier im Sinne von Pirandellos »sentimento del contrario«, obwohl ich mir durchaus des Unterschieds zwischen dem »bitteren Lachen« des Humoristen bei Pirandello und dem zurückhaltenden Schmunzeln etwa des *Schwierigen* bewußt bin. Daneben schöpft Hofmannsthals Ko-

mik aber auch sehr viel aus Elementen des Alt-Wiener Volkstheaters, was sich bis zur Figur des Anton im *Turm* zeigt. Da die Forschung gerade diese Verbindung bislang viel zu wenig berücksichtigt hat, kommt es manchmal zu Mißverständnissen, etwa wenn Paul Requadt (*Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals*, in: *DVjS* 29/1955, S. 255–283) die Natur-Ekstase des Dichters im *Vorspiel für ein Puppentheater* (1906), die in der Umarmung eines armen Holzweibs zum Ausdruck kommt, in dem er »eine Verkleidung des Allgeists wittert«, als symbolische Überwindung der im Chandos-Brief dargestellten Sprachverleugnung durch die Hinwendung zu dem »gültig gebliebenen Bereich des Niederen« sieht (274). Tatsächlich handelt es sich um eine – auch durch die Erwähnung des Wortes »Verschwender« angedeutete – ironische Variation der Szene zwischen dem Chevalier Dumont und dem alten Holzweib aus dem zweiten Aufzug von Raimunds *Verschwender*. In dieser Wiederaufnahme einer Szene aus Raimunds Komödie (die ihrerseits in der Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters steht) mag immerhin auch eine gewisse »Hinwendung zum Niederen«, zum genus humile, liegen, aber das Erkennen des ironischen Zitats vermag jedenfalls vor allzu symbolisch-ernsten Interpretationen zu bewahren.

- 50 Siehe dazu die in Anm. 11 genannte Literatur, ferner etwa Oskar Seidlin, *The Shroud of Silence*, in: *Germanic Review* 28/1953, S. 254–261.
- 51 Zu dem Begriff der »erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa« im Expressionismus siehe Silvio Vietta, »Probleme – Zusammenhänge – methodische Fragen« in Vietta–Kemper, *Expressionismus*, a. a. O., v. a. S. 153 ff. Vietta nennt dort als Hauptvertreter Carl Einstein, Jakob van Hoddis, Benn, Heym und Kafka (S. 154). Zu Edschmids »Lazo« und dessen »paradiesischen« Implikationen vgl. Hans-Georg Kemper, »Analysen«, in: Vietta–Kemper, a. a. O., S. 330 ff.: »Der ›neue Mensch‹ als alter Adam. Kasimir Edschmid: ›Der Lazo‹.«
- 52 Das zeigt sich insbesondere in seinem Aufsatz *Zur Problematik des Dichterischen* (1930), in: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke*, hsg. D. Wellershoff, Bd. 1: *Essays – Reden – Vorträge*, Wiesbaden 1959, S. 66–83; Lévy-Bruhl-Thesen finden sich vor allem auf S. 76–77.
- 53 Vgl. insbesondere Robert Musil, *Tagebücher*, hsg. Adolf Frisé, Reinbek 1976, Bd. I, S. 627–628; die Rezension eines Aufsatzes von E. R. Jaensch unter dem Titel *Kulturchronik; Aus der Begabungs- und Vererbungsfor-schung* (21. Juni 1923), in: ders., *Gesammelte Werke* (zitiert als: GW), hsg. A. Frisé, Bd. 9 (*Kritik*), Reinbek 1978, S. 1701–1702; und vor allem den Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* (März 1925), ebda., Bd. 8, S. 1137–1154.
- 54 Die einzige Erwähnung von Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (*Tagebücher*, a. a. O., Bd. I, 721, vom Oktober 1932) bezieht sich deutlich nicht auf den II. (*Das mythische Denken*), sondern auf den III. Band dieses Werkes (*Phänomenologie der Erkenntnis*); darauf weist auch A. Frisé in seinem Kommentar, ebda., Bd. II, S. 521, hin.
- 55 Ausgangspunkt des genannten Essays ist das Buch des Filmkritikers und Bartók-Librettisten Béla Balázs (eigentl. Herbert Bauer, 1884–1949), *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien-Leipzig 1924.

- 56 Hans-Georg Pott, *Robert Musil*, München 1984, S. 23. Musil selbst deutet das in dem essayistischen Fragment *Der deutsche Mensch als Symptom* von 1923 an. Dort heißt es (GW 8, 1391) vom »Ingenieur« und vom »Handelsmann«: »In deren Tätigkeit ist vielmehr sehr viel Irrationales, ja sogar antirational.«
- 57 Auf diese Parallele verweist auch Jan Aler, *Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarisch-philosophische Anfänge*, in: hsg. Fritz Martini, *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur* (Festschrift für Käthe Hamburger zum 65. Geburtstag), Stuttgart 1971, S. 234–290, v. a. S. 265.
- 58 Vgl. Victor Lange, *Musils »Das Fliegenpapier«*, in: *Colloquia Germanica* 10/1976–77, H.3, S. 193–203; S. 199. Siehe dazu auch Bernard Böschstein, *Transition historique et système de l'ambivalence. A propos de l'»Homme sans qualités«*, in der Robert Musil-Sondernummer von *Sud* 12/1982, S. 72–81, der (S. 73 ff.) aus dem Vergleich des 99. Kapitels des *MoE* mit *Das Fliegenpapier* ein »principe du photographe tue-mouches« entwickelt.
- 59 Darin stimme ich mit Franz Hagmann, *Aspekte der Wirklichkeit im Werke Robert Musils*, Bern 1969, überein, der (S. 16) eine »allegorische« Auslegung ablehnt, aber dennoch »vom Dichter gesetzte Bezüge zum Menschlichen« feststellt.
- 60 Vgl. dazu Musils Spengler-Essay *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* (1921), GW 8, S. 1042–1059, v. a. S. 1057, wo die Unterscheidung zwischen (»einheitlicher«) Kultur und (»diffus gewordener«) Zivilisation in die Feststellung mündet: »Die aber nur das an ihm [dem Menschen] sehn, was die Vernunft nicht bewirkt, müßten schließlich das Ideal in einem Ameisen- oder Bienenstaat suchen, gegen dessen Mythos, Harmonie und intuitive Taktsicherheit alles Menschliche vermutlich nichts ist.«
- 61 Auf diese Begriffe baut Sibylle Bauer ihre ausgezeichnete Interpretation des Stückes (*Wahrhaftigkeitsproblematik in den »Schwärmern«*, in: Sibylle Bauer – Ingrid Drevermann, *Studien zu Robert Musil*, Köln-Graz-Wien 1966, S. 7–44 und später in: hsg. Renate v. Heydebrand, *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 333–379; hier zitiert nach letzterer Ausgabe.
- 62 Vgl. dazu Marianne Kestings Aufsatz *Pirandello, Beckett und die kopernikanische Wende des Bewußtseins*, in: hsg. J. Thomas, *Pirandello und die Naturalismus-Diskussion. Akten des II. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn 1986, S. 63–71.
- 63 Bauer in: hsg. v. Heydebrand 1982, S. 366–368.
- 64 ebda., S. 372.
- 65 Pott, a. a. O., S. 48. Pott versucht dann auch eine Deutung der Novellen im Lichte der bei der Diskussion des neu erwachten Interesses für das mythisch-magische Denken erwähnten Arbeit Hans Peter Duerrs (Duerr 1978).
- 66 Bernard Böschstein, *Trois femmes – L'homme sans qualités*, in: *Revue de théologie et de philosophie* 113/1981, S. 229–240, spricht denn auch von einer Flucht aus der Zivilisation (»Musil nous montre un homme avide d'en finir avec un passé qui l'intégrait dans le monde civilisé«) und zieht Parallelen zwischen der Erscheinung der Südtiroler Bäuerinnen und außereuropäischen Völkern: »... les habitantes étant chaussées de sabots semblables à des piro-

gues et ressemblant, dans leur démarche, à des Japonaises, dans leur position assise, à des négresses« (S. 231).

67 ebda., S. 233.

68 Dieser Ansatz zog psychoanalytische Interpretationen nach sich: vgl. Peter Henninger, *Der Text als Kompromiß. Versuch einer psychoanalytischen Textanalyse von Musils Erzählung »Tonka« mit Rücksicht auf Jacques Lacan*, in: hsg. B. Urban-W. Kudzus, *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt 1981, S. 398–420.

69 Deshalb scheint Ronald M. Paulsons (*Robert Musil and the Ineffable: Hieroglyph, Myth, Fairy Tale and Sign*, Stuttgart 1982, S. 75) Annahme einer Parallele zwischen Tonka und Chandos voreilig.

70 Karl Corinos Nachforschungen haben ergeben, daß Moosbrugger möglicherweise ein engerer Landsmann Grigias gewesen ist: Der Mörder Florian Großrubatscher, an dem Musil sich inspiriert haben dürfte, stammte aus Stern im Abteital, einem Ort in der Nähe von Cortina d'Ampezzo (K. Corino, *Ein Mörder macht Literaturgeschichte. Florian Großrubatscher, ein Modell für Musils Moosbrugger*, in: hsg. Josef Strutz, *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*, Musil-Studien 11, München 1983, S. 130–147). Gerade bei Abschluß meiner Studie hat Corino freilich eine neue, noch besser dokumentierte Identifizierung Moosbruggers publiziert: ders., *Musils Modell gefunden*, in: *Die Presse*, Wien, 5./6. 4. 1986, Spectrum, S. IV. Der neue Moosbrugger heißt demnach Christian Voigt und wäre ein bayrischer Zimmermann gewesen. Eine Verquickung mit Großrubatscher und vor allem eine Verbindung mit Musils Militärerinnerungen aus Südtirol sind aber wohl dennoch nicht auszuschließen.

71 »si reimmerge nell'Es attraverso le »scuciture« dei segni« (Claudio Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in: Magris 1984, S. 212–255, hier: 242).

72 Musil hat als Material auch medizinische Fachliteratur herangezogen, insbesondere E. Bleulers *Lehrbuch der Psychiatrie* (Berlin 1916) und E. Kretschmers *Medizinische Psychologie* (Leipzig [3]1926). Am deutlichsten ist dies nachgewiesen in Gerd Müllers Dissertation *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen »Die Verwirrungen des Zöglings Törless« und »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Uppsala 1971, Kap. IX: »Moosbrugger oder die andere Möglichkeit«, S. 183. Auch Müller betont Moosbruggers Rolle als Alternative zu Ulrichs späterer Konzeption des »anderen Zustands«, sieht ihn aber einseitig negativ. Die Verbindung Wahn-Primitives Denken hätte Musil freilich auch schon in Freuds »Totem und Tabu« (1912/13) finden können, das den Untertitel »Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und Neurotiker« trägt.

73 Emmanuele Castrucci, *Ekstatische Sozietät. Note filosofico-politiche su Robert Musil*, in: *Rivista internazionale di filosofia del diritto*, Genua, LIV/1977, S. 358–386, Zitat: S. 365. Auch bei Wilhelm Braun, *Moosbrugger dances*, in: *The Germanic Review*, 35/1960, S. 214–230, werden Moosbrugger und Ulrich in Beziehung gesetzt und zahlreiche Parallelen der beiden Figuren betont (siehe v. a. S. 222 ff.). Die Analogie dieser beiden Figuren betont auch Dieter Kühn in seiner Studie *Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Bonn 1965, S. 36–41.

- 74 Nanao Hayasaka meint, Ulrich und Moosbrugger teilten sich in die Rolle der der Winnebago-Mythologie entstammenden und mit dem antiken Hermes verwandten »Trickster«-Figur, die Paul Radin, Jung und Kerényi unter dem Titel *Der göttliche Schelm* in einem gleichnamigen Buch (Hildesheim [2]1979) beschrieben haben, wobei diese Rolle eben in einer Relativierung der herrschenden Wirklichkeit bestehe; siehe ders., *Ulrich und die Wirklichkeit. Über den ersten Band des Romans »Der Mann ohne Eigenschaften« von Robert Musil*, in: *Die deutsche Literatur* (Doitsu Bungako), Tokyo, H. 68, Frühling 1982, S. 68–80 u. (überarbeitete Fassung) in: hsg. Strutz, a. a. O., S. 148–159.
- 75 Diese Geschichte sieht Hartmut Böhme (*Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays Robert Musils und seinem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Kronberg 1974, S. 323 ff.) im Kontext der Zivilisationskritik; allerdings verfällt er in den für Literatursoziologen vielleicht verständlichen Interpretationsfehler, Musil allzu genau beim (soziologischen) Wort zu nehmen, und beklagt ihn als Anwalt eines »ursprünglichen« Kannibalismus: »Der Preis für die kulturkritische Entlarvung einer als entfremdet empfundenen Kultur ist unakzeptabel hoch, wenn sie mit der falschen Ontologisierung von Brutalität, Daseinskampf, Gewalt einhergeht.« (ebda., S. 326 f.)
- 76 Ähnliche Erwähnungen der Kannibalismus-Eigenschaft des Menschen finden sich in den Essays *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, GW 8, 1081 (in derselben Formulierung), *Der deutsche Mensch als Symptom*, ebda., S. 1372, sowie im MoE in den Kapiteln I/34, 130, I/91, 414, I/102, 485, II/37, 1020. Vgl. auch das im Anschluß kurz besprochene Nachlaßfragment AN 30, Nachlaßmappe IV/2, veröffentlicht unter dem Titel *Die Geschichte vom Menschenfressen* in: *Text+Kritik* Nr. 21/22, Dez. 1968, S. 1–2.
- 77 Die Nachlaßkapitel sowie unveröffentlichte Notizen aus dem Nachlaß (jetzt in der zweibändigen Ausgabe der *Tagebücher*, a. a. O.) deuten darauf hin, daß ursprünglich eine viel stärkere Verwicklung Moosbruggers in die Haupt-handlung geplant war: Ulrich sollte ihn tatsächlich befreien, Clarisse und Rachel, die beide der Faszination erliegen, die der *Wilde* auf ihre Sensationslust ausübt, sollten sich abwechselnd um ihn kümmern. In den Nachlaßkapiteln endet ein längeres Zusammenleben Moosbrugger-Rachel mit einem neuerlichen Frauenmord und einer abermaligen Verhaftung.
- 78 Stephan Reinhardt, *Studien zur Antinomie von Intellekt und Gefühl in Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Bonn 1969, S. 139 f.
- 79 ebda., S. 141.
- 80 Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken*, Münster 1966, S. 110 (alle Zitate).
- 81 Ebda., Anm. 30 auf S. 225.
- 82 Dietmar Goltschnigg, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils. Martin Bubers »Ekstatische Konfessionen« im »Mann ohne Eigenschaften«*, Heidelberg 1974, S. 132.
- 83 Ebda., S. 133.

- 84 v. Heydebrand 1966, a. a. O., S. 106.
- 85 Bernd-Rüdiger Hüppauf (*Von sozialer Utopie zur Mystik*, München 1971, S. 164) wertet diese Synthese-Bemühungen Ulrichs und Musils als gescheitert. Darüber ließe sich streiten. Über Sätze wie »Der mystische ›Individualismus‹ verdrängt die sozial gebundenen Initiativen der Aufklärung« (ebda.) jedoch nicht: Dergleichen simplistische Aussagen sind dem Argumentationsniveau in Musils Roman ganz einfach nicht angemessen.
- 86 Vor allem der hier zitierte Isis- und Osiris-Mythos ist Musil besonders vertraut: ihm ist eines der wenigen Gedichte des Autors gewidmet, das Leon Titcher in einem kurzen Aufsatz (*Isis und Osiris: An Interpretation of Robert Musil's Poem*, in: *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 1967, S. 165–169) untersucht hat. Das Kapitel »Die Reise ins Paradies« und Clarisse werden hier, ein wenig unvermittelt und nicht unbedingt einleuchtend, als »end-products« des Gedichtes präsentiert. Daß aber die Gemeinschaft zwischengeschlechtlicher Liebe sozusagen als Katalysator für einen Einstieg in ein nicht in erstarrten Mythen geformtes mythisches Bewußtsein dienen kann, ist im *MoE* selbst formuliert: in Kapitel I/113 spricht Ulrich in bezug auf Hans Sepp und Gerda von »einem Zusammenhang zwischen dem, was diese jungen Leute ihre Liebe, mit einem anderen Wort auch ihre Gemeinschaft nannten, und den Folgen eines sonderbaren, *wildreligiösen, unmythologisch-mythischen* oder vielleicht doch nur einfach verliebten Zustands (. . .), der ihm naheging, ohne daß sie es wußten, weil er sich darauf beschränkte, seine Spuren in ihnen lächerlich zu machen« (*MoE*, 555, Hervorhebungen M. R.). – Hartmut Böhme, der sich nicht nur als Literatursoziologe, sondern auch als psychoanalytisch vorgehender Kritiker an Musils Roman versucht hat (ders., *Der Mangel des Narziss. Über Wunschstrukturen und Leibeserfahrungen in Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«*, in: hsg. D. Farda–U. Karchaus, *Sprachästhetische Sinnvermittlung*, Vorträge des Robert-Musil-Symposiums Berlin 1980, Frankfurt-Bern 1982, S. 45–85), versteht Liebe in diesem Zusammenhang als »Funktion narzißtischer Restitution« (S. 64) und leitet so den *anderen Zustand* zur Gänze aus narzißtischen Regressionsphantasien ab: Der »narzißtische Mangel«, heißt es da, »läßt das Begehren nie zur Ruhe kommen, die Erfahrung der Identität von Subjekt und Objekt als die einzige und dauerhaft mögliche zu wünschen« (S. 79). Diese Deutung ist selbstverständlich möglich und belegt die von uns erwähnte Nähe zwischen Paradies-suche und Uterussehnsucht; sie wird allerdings, wie manche verunglückten frühen Versuche der Anwendung von Psychoanalyse auf Literatur, unversehens von einer Interpretation zu einer Diagnose der Psychopathologie des Autors; dazu mag auch die Manie Böhmies beitragen, in Verkennung des Kunstcharakters des Romans Musil Denkfehler nachzuweisen, die sich schon in seinem literatursoziologischen Ansatz zeigt (vgl. oben Anm. 75).
- 87 Freilich ist dieses Gemeinschaftserleben des »anderen« Bewußtseins nicht einfach mit der von Musil geplanten Hinwendung zum Sozialen am Ende des Romans ineinzusetzen (vgl. die unter dem Titel »Die Utopie der induktiven Gesinnung oder des gegebenen sozialen Zustands« zusammengefaßten Nachlaßnotizen). Dort geht es, soweit man die sehr divergenten Aufzeichnungen auf einen Nenner bringen darf, in erster Linie doch darum, »die geschlossene

Ideologie durch eine offene zu ersetzen«, die sich dem »wirklichen Leben« anpaßt, das zwar über keine Wahrheit, aber doch über »gute Wahrscheinlichkeiten« verfügt (*MoE*, 1584). Es ist nicht ganz klar, wie man sich solches vorzustellen hätte – auch wenn man sich Utopien ja nicht immer sehr real vorstellen muß. Sicher aber scheint, daß hier von etwas anderem die Rede ist als von einer bloßen Ausweitung der Moosbruggerischen oder Ulrich-Agatheschen »anderen« Bewußtseinsstrukturen zu einem Gemeinschaftserleben.

DRITTER ABSCHNITT

Die Antwort auf die Krise: Die Suche nach dem Paradies des »ursprünglichen« Bewußtseins in der Literatur der Romania zwischen 1900 und 1940

- 1 Vgl. zu Exotismus und Regionalismus in Frankreich z. B. Eduard v. Jan, *Französische Literaturgeschichte*, Heidelberg (5)1962, S. 305 ff.
- 2 Vgl. Hans-Joachim Müller, *Beziehungen des Magischen Realismus der neueren lateinamerikanischen Literatur mit dem französischen Surrealismus*, in: *Sprachkunst* 1979, S. 109–122.
- 3 Hans Hinterhäuser, *Der französische Roman 1900–1918*, in: hsg. ders., *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* Bd. XIX, *Jahrhundertende-Jahrhundertwende II*, Wiesbaden 1976, S. 35–64, und in überarbeiteter Form in: ders. – S. Neumeister, *Roman und Lyrik in Frankreich 1900–1918*, Wiesbaden 1979, S. 9–64; ich zitiere nach letzterer Ausgabe, Zitat dort S. 12.
- 4 André Gide, *Der Immoralist*, übs. G. Schlientz, in: A. G., *Romane*, Stuttgart 1971, S. 161.
- 5 Vgl. zu der Richtung der Heimatkunst im deutschen Sprachraum Jens Malte Fischer, *Deutsche Literatur zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg*, in: hsg. H. Hinterhäuser 1976, a. a. O. S. 231–260, bes. S. 240 ff.
- 6 »Unseliges Paris« nennt es Olivier Jeanin im 7. Band des *Jean-Christophe* (*Dans la Maison* von 1909, dt. *Das Haus*), siehe R. Rolland, *Johann Christof*, übs. O. u. E. Grantoff, Frankfurt/M. 1920, II, S. 386.
- 7 Maurice Barrès, *La colline inspirée*, Ed. crit. par J. Barbier, Nancy 1962, S. 71 – Übersetzung nach H. Hinterhäuser 1976, a. a. O., S. 32. Vgl. dazu auch die Dissertation von Stefan Suchanek-Fröhlich, *Maurice Barrès' Stellung zum Regionalismus*, Wien 1949.
- 8 So stellt sich insbesondere für den Schweizer Charles-Ferdinand Ramuz (1878–1947), der als einer der »Väter« des Regionalismus der Zwischenkriegszeit gilt, die Frage, inwieweit die Forderung nach ursprünglicher Gemeinschaft mit der Natur mit christlichem Denken vereinbar ist. Man mag in dieser nie ganz gelösten Problematik einen der Gründe für Ramuz' in erster Linie tragische, von Katastrophen geprägte Schilderung des Lebens der Westschweizer Bergbauern sehen, die keineswegs einladend auf zivilisationsmüde Intellektuelle wirkt; diese Schwierigkeit drückt sich auch darin aus, daß Ramuz in seinen Aufzeichnungen zwar immer wieder auf den Begriffen *primitif* und *éle-*

mentaire insistiert, dabei aber das Zivilisationsbewußtsein nicht ersetzen, sondern nur ergänzen will: »... il faut être un sauvage et un civilisé; il ne faut pas être seulement un primitif, mais *aussi* un primitif.« Der »regionalistische« Charakter von Ramuz' Werk hindert übrigens nicht, daß seine Bauern aus dem Kanton Vaud durchaus allgemeingültige Züge des mit der Natur in enger Verbindung lebenden *primitif* tragen. Seit den 60er Jahren versucht man daher auch, die nicht-regionalistischen Züge an Ramuz, insbesondere seine Zivilisationskritik herauszustreichen – vgl. etwa Yvonne Guers-Villate, *Charles-Ferdinand Ramuz. L'authenticité éthique et esthétique de l'œuvre ramuzienne*, Paris 1966, oder Jean-Marie Leissing, *Découverte du monde chez C.-F. Ramuz et Jean Giono*, Zürich 1972.

- 9 André Rousseaux, *Âmes et visages du XX^e siècle*, Paris 1932; zitiert nach der Wiedergabe des Jean Giono gewidmeten Porträts unter dem Titel »Jean Giono, ›artiste à rebours‹« in: hsg. Roland Bourneuf, *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris 1977, S. 29–36, besonders S. 34. Bei dieser Kritik geht es Rousseaux jedoch nicht bloß um eine Verletzung des regionalistischen Mimesis-Gebotes, sondern darum, daß die »Kirchtürme durch nichts ersetzt werden«, was an die Stelle jener Gestalten und Figuren treten könnte, in denen sich das religiöse Gefühl von alters her in der europäischen Kultur verkörpere.
- 10 Dieser Anspruch zieht sich seit dem frühen Text *Présentation de Pan* (I, 761 der Pléiade-Ausgabe) durch Gionos poetologische Aussagen – vgl. etwa die Gerichtssaalnotizen *Notes sur l'Affaire Dominici*, Paris 1955, in denen Giono die nach der »Wirklichkeit« erstellten Notizen über Verhalten und Sprechweise der provençalischen Bauern im Gerichtssaal mit seinen Romanen vergleicht und zu dem Schluß gelangt: »Als ich meine ersten Bücher veröffentlichte, (...) hat man mir vorgeworfen, meine Bauern seien nicht echt. Nun sieht man, daß sie es sehr wohl waren« (ebda., S. 94).
- 11 D'Arbauds Roman steht darüber hinaus natürlich auch in der Tradition der französischen Kentaurenliteratur des Fin-de-siècle, vgl. dazu Hans Hinterhäuser, »Kentauren in der Dichtung des Fin de siècle«, in: *arcadia* 1969, später in: H. H., *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977. Zu der provençalischen Tradition der Verbindung von Mythos und Dichtung siehe auch das Kapitel »Heimkehr ins Elementare« in: hsg. Fritz Peter Kirsch, *Okzitanische Erzähler des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1980, wo Kirsch in dem Kontakt zwischen Hirt und Faun in d'Arbauds Roman die Sehnsucht nach einer »intimeren Beziehung« zur Natur feststellt und darin ebenfalls eine Aktualisierung der Paradiesfigur sieht: »Der Mythos der ›Bèstio‹ ist im Grunde der Mythos des beinahe wiedergefundenen Paradieses.« (ebda., S. 47)
- 12 Vgl. z. B. Wilfried Engler, *Der französische Roman von 1800 bis zur Gegenwart*, Bern-München 1965, S. 229.
- 13 Das ist übrigens nicht die einzige dialektische Spannung des Romans. Alan J. Clayton zeigt in einer recht gelungenen, mit strukturalistischen Ansätzen arbeitenden Untersuchung (*Pour une poétique de la parole chez Giono*, Paris 1978), wie der ganze Roman um die binäre Struktur Haus/Mensch – Hügel/wilde Natur gebaut ist, was sich in einer durchgehend parallelen Komposition der Szenen äußert.

- 14 »Cette terre!
 Cette terre qui s'étend, large de chaque côté, grasse, lourde, avec sa charge d'arbres et d'eaux, (...) ses hordes d'hommes cramponnés à ses poils, si c'était une créature vivante, un corps?« (Zitate aus Gionos Werk beziehen sich hier und in der Folge, wenn nicht anders angegeben, auf die von Robert Ricatte herausgegebene sechsbändige Pléiade-Ausgabe der *Œuvres romanesques complètes*, Paris 1971–1983: ORC I, S.148; Übersetzung M. R., ebenso bei allen folgenden Zitaten, wenn nicht anders angegeben.)
- 15 »Un grondement terrible ébranle le ciel. Le monstre terre se lève: il fait siffler au sein du ciel ses larges membres de granit.« (ORC I, 202)
- 16 »Il y a trop de sang, autour de nous.
 Il y a dix trous, il y a cent trous, dans des chairs, dans du bois vivant, par où le sang et la sève coulent sur le monde comme une Durance.
 Il y a cent trous, il y a mille trous que nous avons faits, nous, avec nos mains.
 Et le maître n'a plus assez de salive et de parole pour guérir.
 A la fin du compte, ces bêtes, ces arbres, c'est à lui, c'est au patron.(...) Toi et moi, nous sommes à lui, aussi; seulement, depuis le temps, nous avons oublié le chemin qui monte jusqu'à ses genoux.« (ORC I, S.181)
- 17 Christian Michelfelder, *Jean Giono et les religions de la terre*, Paris 1938, S. 18. Michelfelder hat viele Gespräche mit Giono aufgezeichnet und unter seiner Anleitung ein – selbst recht poetisches – System der Abfolge griechischer Götter (Pan – Dionysos – Dionysos-Zagreus) im Werk Gionos erstellt.
- 18 »Baumugnes, c'était un endroit où on avait refoulé des hommes hors de la société. On les avait chassés; ils étaient redevenus *sauvages* avec la *pureté* et la *simplicité* des bêtes. Ils n'étaient pas compliqués: ils étaient *sains*, ils étaient *justes*.« (ORC I, 309, Hervorhebung von mir: Übersetzung von Käthe Rosenberg, in: J. G., Ernte. Der Berg der Stummen, Frankfurt/M., 1951, S. 265)
- 19 »Que faire au milieu de ce jour sinon parler avec des paroles d'homme? Il ne sait pas parler avec des paroles d'homme pour cette chose-là. Il est trop plein de cette bouillante force, il a besoin du geste des bêtes.« (ORC I, 371)
- 20 »Il fallait être vrai, il fallait donner les deux vérités. La première des vérités est qu'il y a des hommes simples et nus; l'autre est qu'elle existe, sans littérature, (...) cette terre vivante; qu'il faut compter avec elle et que toutes les erreurs de l'homme viennent de ce qu'il s'imagine marcher sur une chose morte alors que ses pas s'impriment dans de la chair pleine de grande volonté.« (I, 950)
- 21 »... c'est la montagne libre et neuve qui vient à peine d'émerger du déluge. Là, le vent est comme un ruisseau et coule à travers votre tête; tout fuit de ce qui constituait le monde habituel (...); plus rien de ce qui a été inventé ne compte; (...) et soudain, vous voilà nu en face de la terre.« (ORC I, 755)
 Diese Genesislandschaft erinnert an ähnliches Naturerleben in der amerikanischen *Selva*-Literatur – siehe etwa das Kapitel über Alejo Carpentiers *Pasos perdidos*.
- 22 »Autant dire qu'il faut vous enseigner encore un coup la leçon, fit-il. Peut-être que dans le mélange vous retrouverez la clarté du coeur.« (I, S. 451)

- 23 Vgl. dazu Jean Pierrots Beschreibung der Vorstellung von der ungeformten Natur als eine Art klebriger Urschleim bei Giono, die mit zahlreichen Zitaten die Bedeutung der »liquides« in seinem Werk dokumentiert – J. Pierrot, *La cruauté dans l'œuvre de Giono*, in: AA. VV., *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 1981, Aix-en-Provence 1982, S. 203–216, v. a. S. 210.
- 24 »... il n'y aura de bonheur pour vous que le jour où les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'obélisque et courber la tour Eiffel...« (I, 526)
- 25 »Vous redeviendrez des hommes *primitifs*, humbles et extasiés, et vous serez abreuvés de joies calmes, sans amertume et sans mensonge. Les seules.« Dieser Text erschien in der Zeitschrift *L'Intransigeant* vom 13. 9. 1932 unter dem Titel »Il faut aimer« als Replik auf die zahlreichen begeisterten Reaktionen, die die Veröffentlichung des Kurztextes *Le chant du monde* (später in *Solitude de la pitié*) hervorgerufen hatte. Giono freut sich dabei über die Bereitschaft der Leser, die Natur anthropomorphisiert zu betrachten, was natürlich auch einem mythischen Denken (wenngleich unter Aufgabe jeder hierarchischen Struktur) entspricht: »C'est une grande joie pour moi de voir surgir de l'ombre ces hommes et ces femmes qui ont des amis-fleuves et des amis-montagnes, ceux qui ne marchent pas sur de la terre insensible.« (Zitate nach der Einleitungs-»Notice« zu *Solitude de la pitié* von Pierre Citron, I, 1056.) Angesichts dieses naiven Sendungsbewußtseins kann man es Robert Brasillach nicht verdenken, wenn er schreibt: »... il n'est pas besoin d'être féru de barbare logique pour sentir de temps à autre en nous s'agiter un Voltaire irrespectueux devant se nouveau Rousseau qui veut nous faire marcher à quatre pattes.« – R. Brasillach, *Vers l'épopée hindoue*, in: *L'action française*, 6. 6. 1935, zit. nach: *Le critiques de notre temps et Giono*, a. a. O., S. 48.
- 26 »Maintenant, je dois vous dire que la réponse c'est moi-même. Vous avez bien compris qu'il suffisait de me connaître pour que pas mal de choses soient expliquées.« (Jean Giono, *Les vraies richesses*, Paris 1937, S. 12; dt.: Vom wahren Reichtum, übs. Ruth u. Walter Gerull-Kardas, Zürich 1937, S. 11)
- 27 »Nous sommes la civilisation naturelle de la sève et du sang. Des quatre bords de l'horizon, la forêt en marche descend vers toi. Mais il n'est besoin de combattre. Une forêt plus belle et plus saine que celle qui emplit les vallons des plus secrètes montagnes jaillit de toi. Tes Louvres éclatent, tes cathédrales s'effondrent, tes clochers chavirent comme les mâts de navires crevés. Un bouillonnement de sève soulève tes murs et les écarte. Des frondaisons jaillissent de cette foule que tu tenais prisonnière. Sans que tu le saches, on s'était déjà débarrassé de ta froide intelligence.« (ebda., S. 187.)
- 28 Vgl. zu der ständigen Präsenz des Blutes in Gionos Werk J. Pierrot 1982; als Beispiel kann etwa die Schilderung des Festmahls in *Que ma joie demeure* dienen, wo der Rhythmus des Blutes zu einem imaginären Ritualtanz einzuladen scheint (vgl. ORC II, 547).
- 29 Vgl. dazu Robert Ricatte, *Note sur un projet de Giono: »Les Fêtes de la Mort«*, in: ORC III, 1266–1276.
- 30 Dieses nicht ausgeführte Schlußkapitel zu *Que ma joie demeure* findet sich als 2. Vorwort zu den *Vraies richesses*, a. a. O., S. 27–30 sowie in: ORC II,

1357 f. Vgl. zu dem Roman auch die Interpretation von Pierre Curnier, *Pages commentées d'auteurs contemporains*, T. III, Paris 1967, S. 119–131, der den Tod Bobis in der endgültigen Fassung mit einer »apothéose wagnérienne« (S. 130) vergleicht.

- 31 »Il y avait la liberté. Subitement, tout se démesurait, échappait à la mesure de l'homme, essayait de reprendre sa mesure naturelle. ›Oh! se dit Marthe, c'est le paradis terrestre!« (II, 672; dt.: Bleibe, meine Freude, Wien 1937, übs. R. u. W. Gerull-Kardas, S. 356)
- 32 »Elle dit toujours ce qu'elle veut dire, dit-elle. Elle va chercher les choses très loin, là où nous autres nous n'irions pas.« (ORC II, 677)
- 33 Man mag freilich an Gionos getreuer Übertragung zweifeln: zu augenscheinlich sind die oft wörtlichen Übereinstimmungen mit Formulierungen und ideologischen Positionen seines eigenen Werkes.
- 34 »La grande barrière!
Elle sera toujours entre la bête et l'homme, cette haute barrière noire comme la nuit, haute jusqu'au soleil.
Et toute la pitié pourra être entassée dans ta peau, tu ne pourras jamais la faire couler autour de toi et la faire boire aux bêtes.
Tu ne pourras jamais sauter la barrière et entrer de plain-pied dans la grande forêt des réflexions de la bête.
Tu ne regarderas pas les mêmes reflets.
Tu verras les arbres de l'autre côté, et eux, ils verront un autre côté des arbres.
Et tout ça, parce que je vais être dure avec toi, dure et méchante, et que je vais penser à ma méchanceté.« (Jean Giono, *Le serpent d'étoiles*, Paris 1933, S. 146 f.)
- 35 »Terre!
Terre!
Nous sommes là, nous, les chefs des bêtes!
Nous sommes là, nous, les hommes premiers!
Il n'y en a qui ont conservé la pureté du coeur.
Nous sommes là.
Tu sens notre poids?
Tu sens que nous pesons plus que les autres?
Ils sont là, les hommes qui voient les deux côtés de l'arbre et l'intérieur de la pierre, ceux qui marchent dans la pensée de la bête comme dans les grands prés de Dévoluy dessus des herbes de famille.
Ils sont là, ceux qui ont sauvé la barrière!« (ebda., S. 148.)
- 36 »La vie m'ensevelissait si profondément au milieu d'elle sans mort ni pitié que parfois, pareil au dieu, je sentais ma tête, mes cheveux, mes yeux remplis d'oiseaux, mes bras lourds de branches, ma poitrine gonflée de chèvres, de chevaux, de taureaux, mes pieds traînant des racines, et la terreur des premiers hommes me hérissait comme un soleil.« (Giono, *Les vraies richesses*, a. a. O., S. 14 f.)
- 37 »Il n'y a pas de Provence. Qui l'aime aime le monde ou n'aime rien.« (ORC III, 234)
- 38 Der Vergleich mit dem antiken Mythos (Telemachs Suche nach Odysseus)

findet sich in Pierre Citrons »Notice« zum *Chant du Monde*, ORC II, 1276, dem Vergleich mit der mittelalterlichen Tristan-Erzählung hat Axel Maugey einen Artikel gewidmet: ders., *Amour tristanien et imaginaire dans »Le Chant du Monde«*, in: *Giono aujourd'hui*, a. a. O., S. 262–273.

- 39 Zitiert im Vorwort von Pierre Citron, II, 1270.
- 40 »Les minces racines saisibles de la main descendaient dans l'ombre pourpre de vieillard. Elles touchaient le foie. (. . .) Elles remontaient le long de la peau, vers les côtes. Le coeur! (. . .) La chevelure sensible des racines descendit vers le ventre (. . .) Le ventre!«
 »Brusquement Toussaint sentit dans sa main un choc sourd. Plus rien. Sa force sensible venait d'être coupée au ras de sa peau. Ce n'était plus qu'une main sèche, inutile, pareille à toutes les mains. La mort! Il venait de toucher la mort au fond du vieillard:
 Elle était là, au fond du ventre, avec son épaisse couronne de violettes, son front d'os, sa bouche sèche assoiffée d'air.« (ORC II, 348, dt.: Das Lied der Welt, übs. Ruth Gerull-Kardas, Frankfurt 1955, S. 178 f.)
- 41 Giono erzählt von einem »Brandwundenbeschwörer« in Manosque namens Combes als Urbild des Wunderheilers Toussaint – vgl. Pierre Citrons »Notice«, II, 1268 f.
- 42 Auf die »absence du Mal« weist auch Pierre Citron in seiner ausgezeichneten Interpretation des *Chant du monde* hin – vgl. die entsprechende »Notice«, II, 1274.
- 43 Das weist nach Jean-Claude Bouvier, *Giono et le conte de tradition orale*, in: *Giono aujourd'hui*, a. a. O., S. 114–123.
- 44 Das untersucht insbesondere Jacques Chocheyras, *Le Chant du Monde, de Giono: Lecture anthropologique*, in: ders., *Le désir et ses masques*, Grenoble 1981, S. 81–92: Der Roman wird als Kampf des Stierclans gegen den Pferdeclan in der ethnologischen Tradition von Lévi-Strauss gelesen, wobei mir die Argumentation für die Bezeichnung von Matelot und Antonio als Mitglieder des Pferde-Clans bisweilen etwas schwach dokumentiert erscheint.
- 45 So läßt sich ein Interesse Gionos für bestimmte Aspekte mexikanischer Indianerkulturen nachweisen, wenn etwa in den Romanen *Batailles dans la montagne* (1937) und *Un roi sans divertissement* (1948) das Bild der Vereinigung von Vogel und Schlange in Art des Gottes Quetzalcóatl bzw. Kukulcán auftritt, der in Gestalt einer gefiederten Schlange dargestellt wird – oder wenn am Schluß der *Vraies Richesses* gerade die Grausamkeit aztekischer Opferriten gegen die Grausamkeit des modernen Staates aufgewogen wird, der (in Vorwegnahme eines Dictums von Octavio Paz) als »menschenfreundlicher Menschenfresser« dargestellt ist (*Les vraies richesses*, a. a. O., S. 208). Zu den Quetzalcóatl-Parallelen vgl. Laurent Fourcaut, *Déluges dans »Batailles dans la montagne«*, in: *Giono aujourd'hui*, a. a. O., S. 252–261.
- 46 Es ist interessant, daß diese Verbindung zwischen weitgehend entleertem Regionalismus, Naturkult und archetypischem Denken heute besonders bei einem Vertreter des Kreises um *Tel Quel* wie Jean-Marie-G. Le Clézio geschätzt wird, der in einem Nachruf auf Giono schreibt:
 »Pour Giono, il n'y a jamais rien d'autre que la nature, c'est-à-dire l'univers terrestre sous sa forme illogique et puissante, sous sa forme libre. (. . .) Sa

vérité est à la fois celle de Rousseau et celle de Jung. Giono est beaucoup plus qu'un écrivain régional, sa cosmogonie est née en Provence par hasard, car cette terre était celle qui lui était plus proche. . . » (Jean-Marie-G. Le Clézio, *Les écrivains meurent ainsi . . .*, in: *Le Figaro littéraire*, 19.–25. Okt. 1970, zitiert nach: *Les critiques de notre temps et Giono*, a. a. O., S. 176. Siehe zu Le Clézio auch den Epilog dieser Untersuchung.)

- 47 Giono selbst war wegen angeblicher Kollaboration mit dem Vichy-Regime zwischen 1944 und 1947 von seinen Schriftstellerkollegen boykottiert worden. Ausdruck dieser Haltung ist Tristan Tzaras polemischer Artikel *Un romancier de la lâcheté*, in: *Lettres françaises*, 7. Okt. 1944, wieder abgedruckt in: *Les critiques de notre temps et Giono*, a. a. O., S. 87–91.
- 48 Diese Distanznahme drückt sich unter anderem in Gionos Äußerung aus, einige seiner Werke aus den 30er Jahren hätten »an Zellulitis gelitten« – siehe Claudine Chonez, *Giono*, Paris 1956, S. 107.
- 49 Diese allerdings eher fragwürdige Einordnung nimmt im Rahmen ihrer »modes« Norma L. Goodrich vor: dies., *Giono. Master of Fictional Modes*, Princeton 1973, v. a. S. 75 ff.
- 50 Somit bleibt die Frage offen, ob nicht doch unter Beibehaltung regionaler mythisch-sakraler Traditionen (besonders natürlich des Christentums) ein Ansatz in Richtung auf eine Paradiessuche in einem mythisch-magischen Bewußtsein denkbar wäre. Diesen Versuch hat der zweite bedeutende provençalische »Regionalist«, Henri Bosco, unternommen, der in seinem Erstlingsroman *Pierre Lampédouze* – wenn auch mit schriftstellerisch noch recht unausgereiften Mitteln – den Gegensatz Paris-Provence am Beispiel der Psyche des ein wenig konstruierten Titelhelden in Szene setzt: Lampédouze, »homme de lettres« provençalischer Abstammung in einer oberflächlichen, durch Futurismus, Dadaismus und Kubismus geprägten Pariser Literatenwelt, ist durch eine Erbschaft gezwungen, für kurze Zeit in die heimatliche Provence zu reisen. Zum Unterschied von Giono setzt die Suche nach dem verlorenen Paradies also nicht in einer ahistorischen Situation, sondern in einem genau definierten geistesgeschichtlichen Augenblick ein; zudem schließt sie an historische Gegebenheiten der Provence an, die als bevorzugter Ort der Vermischung griechischer, lateinischer und christlicher Traditionen gesehen wird, und als deren Exponent sich der »entwurzelte« Intellektuelle Lampédouze in Barrès'scher Tradition plötzlich zu fühlen beginnt. Schon im *Lampédouze* klingt aber als eines der Leitthemen Boscos das »Verlorene Paradies« an, und der Verlust desselben ist auch bei ihm auf den Drang zur logischen Erkenntnis zurückzuführen (*P. L.*, S. 231). Das Thema des verlorenen Paradieses, das durch das Kind als Mittlerfigur wenigstens teilweise zurückgewonnen werden kann, hat Bosco später zu dem Grundmotiv der sogenannten »Hyacinthe«-Trilogie (bestehend aus den Romanen *L'âne Culotte*, 1937, *Hyacinthe*, 1940 und *Le Jardin d'Hyacinthe*, 1946) gemacht. Freilich geht es in der *Hyacinthe*-Trilogie zunächst um ein ganz reales Paradies in Form eines Gartens, den der alte »Zauberer« und frühere Matrose Cyprien in einer öden Felslandschaft mit in der Südsee erworbenen Zauberkräften aus dem Nichts entstehen läßt. Aus der Vorgeschichte ergibt sich allerdings auch, daß Cypriens Zauberkraft außerprovençalischen, ja außereuropäischen Ur-

sprunges ist. Somit sind auch die Elemente magischer Kausalität, die in den drei Romanen den Aufbau und die Zerstörung des Paradiesgartens sowie die spätere Bezauberung des Mädchens Hyacinthe begründen, nicht im strengen Sinne regionalistisch zu nennen. Cyprien, der Weltenbummler mit den Zauberformeln der Südsee, und die am ehesten mit seiner magischen Welt kommunizierende Gruppe von Menschen, die nomadisierenden Zigeuner, könnten auch an einem beliebigen anderen Ort auftreten. In dem dritten Band, *Le Jardin d'Hyacinthe*, wird schließlich die Gesamtdimension der Problematik des Paradieses klar: Es geht um eine Auseinandersetzung zwischen einem rein menschlich-magischen Paradies (wie es Cyprien aus eigener Machtfülle zu schaffen sucht), das letztlich aus Mangel an Liebe bzw. Kontakt zu anderen Menschen scheitern muß, und dem Versprechen eines jenseitigen Paradieses, dessen Widerschein man bisweilen in den bescheidenen Gärten der realen Provence erkennen kann wie in den »Borisols«, wo die alten Guéritons ein Philemon-und-Baucis-Dasein führen. Das Gewebe aus symbolischen Anspielungen auf christliche und antike Mythologie, Neoplatonismus, Häretiker des Mittelalters, den Templerorden, die Astrologie und verschiedene okkultistische Traditionen, das sich in dieser Trilogie, besonders aber in den späteren Romanen Boscos findet, ist für den Leser nicht immer leicht zu entschlüsseln und stellt den extremen Gegenpol zu Gionos allzu naiver Vorstellung natürlichen Lebens dar; Boscos Personen stehen in einem so komplexen System von Beziehungen zu mythisch-magischer, mystischer, okkultur und religiöser Tradition, daß der Leser mitunter die von Boscos katholischer Grundeinstellung her vorgegebene Lösung des Sich-Ergebens in den christlichen Gott und des Lebens in Harmonie mit der von ihm geschaffenen und gelenkten Natur aus den Augen zu verlieren droht. Seine frühe Begeisterung für Dante wirkt hier sichtlich nach (ebenso wie Gionos Werk von seiner frühen Homer-Verehrung Zeugnis ablegt). Zugleich zeigt sich, daß die Tendenz zur Verlegung der Handlung in die metaphysische Innenwelt eines Ich-Erzählers, wie sie sich im zweiten Band der *Hyacinthe*-Trilogie findet, für Boscos Spielart des »Regionalismus« typisch ist: seine Paradiessuche findet nicht in der Projektionsfigur eines im primitiven Bewußtsein lebenden Menschen, sondern in dem »Hinabsteigen« (*H.*, S. 30 f.) in die Tiefen der eigenen Seele statt, in der man das, was schon Lampédouze einfach »le divin« oder »le mystère« genannt hat, in Form synkretistisch kombinierter heidnischer, christlicher und im weitesten Sinne mystischer Bilder findet. Das ist natürlich kein »Regionalismus« im eigentlichen Sinne mehr, aber es weist auf ähnliche Versuche etwa bei Julio Cortázar hin, mit dem Bosco die Liebe zu den griechischen Inseln und den frühen griechischen Kulturen teilt.

Weder Giono noch Bosco, die beide als Vertreter des französischen Regionalismus gelten, entsprechen also vollständig den Vorstellungen, die man gewöhnlich mit dem Begriff »Regionalismus« verbinden würde; sie aktualisieren aber in verschiedener Weise, Giono mit der auch ideologisch stark aufgeladenen Suche nach ursprünglichen Denk- und Lebensformen, Bosco mit der Propagierung eines synkretistischen Denkens, in dem magisch-mythische Elemente nicht verdrängt, sondern in eine (christlich fundierte) Ehrfurcht vor

dem »mystère« eingegliedert werden sollen, jeweils andere Aspekte der zeit-typischen Sehnsucht nach einer paradiesischen Bewußtseinsform.

- 51 Die »fable de Tahiti«, die diese Südseeinsel zum irdischen Paradies stilisierte, ist in Frankreich ab ca. 1770 im Gefolge von Bougainvilles Reise nachweisbar. Siehe dazu Hans Hinterhäuser, *Utopie und Wirklichkeit bei Diderot*, a. a. O., und neuerdings Jacques Proust, *La fable de Tahiti est-elle imputable à Bougainville?*, in: *Aufstieg und Krise der Vernunft* (Festschrift Hinterhäuser), a. a. O., S. 69–74.
- 52 Gemeint sind etwa die Romane von Robert Randau oder die *Barnavaux*-Serie von Pierre Mille. Vgl. dazu R. Walbott, *Die französische Kolonialerzählung der Gegenwart. Eine einführende Studie*, Frankfurt/M. 1938, und A. Dupuy–R. Lebel, *L'Algérie, la Tunisie et le Maroc dans les lettres d'expression française*, Paris 1956, sowie Joachim Schultz, *Der französische Kolonialroman in der Konzeption von Marius-Ary Leblond. Einflüsse – Manifeste – Beispiele, 1900–1930*, in: hsg. Bader–Riesz, *Literatur und Kolonialismus I*, S. 199–231.
- 53 Vgl. dazu etwa die Anthologiestücke im »Ethnoliterarischen Lesebuch« von Gerd Stein, *Europamüdigkeit und Verwilderungswünsche*, a. a. O.
- 54 So E. v. Jan, *Französische Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 307.
- 55 Zitate aus Henri Fauconniers *Malaisie* hier und in der Folge nach der Ausgabe Paris 1930.
- 56 »Ils ne font qu'y gémir. Quitter le paradis, c'est irréparable.« (*Malaisie*, 186.)
- 57 »La nuit est une chose vivante qui me baigne, où je me dissous. Est-ce moi, ce corps étendu? Cet objet curieusement solide et qui pourtant semble vide comme une armure d'un autre âge? Je le contemple et je flotte autour.« (*M.*, 120.)
- 58 »C'était simple, pourtant, jadis. J'étais moi. J'avais un corps, une âme, une vie. Tout ça bien stable, embossé face au vent. Et puis on m'a dit que j'aurais peut-être plusieurs vies, et alors les câbles ont commencé à s'affaler. (...) Je voudrais des certitudes, quand elles gronderaient comme des tonnerres.« (*M.*, 121.)
- 59 »La certitude . . . Mais la certitude, c'est l'ignorance. L'ignorance des enfants. Newton enfant ne secouait les pommiers que pour manger les pommes qui tombent. Qui tombent, voilà tout. Pourquoi dire pourquoi?« (ebda.)
- 60 Besonders in Ciro Alegrías Roman *El mundo es ancho y ajeno*, vgl. Kapitel »Das indianische Element in der lateinamerikanischen Literatur- und Geistesgeschichte«, S. 180 ff.
- 61 »Montagnards de chez nous, que ne connaissez-vous Mokrani, votre frère étranger! Il vous enseignerait à toiser l'espace avec des instruments mystérieux: l'espoir, la fantaisie, la rancune, la paresse.« (Zitate nach der Ausgabe: Georges Duhamel, *Le Prince Jaffar*, Paris, Mercure de France, 1924; hier: S. 16.)
- 62 Siehe dazu den leider eher oberflächlichen Artikel von Liang Pai-Tchin: *La Chine dans la poésie française du XX^e siècle*, in: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, No. 13, Juni 1961, S. 71–83; vor allem fehlt darin eine vergleichende Untersuchung von Form und Kompositionsprinzip zwischen chinesischer Dichtung und den französischen Autoren.

- 63 Siehe dazu den Aufsatz von Sebastian Neumeister, *Saint-John Perse et le mythe de Robinson*, in: *Cahiers Saint-John Perse* 2, Paris 1979, S. 61–76.
- 64 »Graisées! haleines reprises, et la fumée d'un peuple très suspect – car toute ville ceint l'ordure. (...) – La Ville par le fleuve coule à la mer comme un abscess.« (Textzitate hier und in der Folge nach Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris 1972 [OC]; hier: S. 13, *La Ville*, Übersetzung von Friedhelm Kemp in: hsg. ders., S. J. P., *Das dichterische Werk* (DW), Bd. 1, München 1978, S. 19.)
- 65 »Et tu songes aux nuées pures de ton île, quand l'aube verte s'élucide au sein des eaux mystérieuses.« (OC, 12, *Le mur* – DW, 17.)
- 66 »Vendredi! Que la feuille était verte, et ton ombre nouvelle, les mains si longues vers la terre, quand, près de l'homme taciturne, tu remuais sous la lumière le ruissellement bleu de tes membres!
– Maintenant l'on t'a fait cadeau d'une défroque rouge. Tu bois l'huile des lampes et voles au garde-manger; tu convoites les jupes de la cuisinière qui est grasse et qui sent le poisson; tu mires au cuivre de ta livrée tes yeux devenus fourbes et ton rire, vicieux.« (OC, 15, *Vendredi* – DW, 23.) Man vergleiche die spätere Freitag-Darstellung bei Cortázar in seinem Stück *Adiós, Robinson* (siehe den Abschnitt »Die Präsenz des Mythischen aus anderer Wurzel«, S. 244 ff.).
- 67 Vgl. zu dem Grundthema des Lobens etwa Pierre Emmanuel, *Saint-John Perse. Praise and Presence*, Washington 1971, und André Claverie, *Une poésie de la célébration*, in: *Cahiers SJP* 4/1981, S. 83–114, der zu dem interessanten Schluß gelangt, die irrationale Zustimmung des Lobes bedeute die Rückkehr zur Haltung des Kindes oder des Primitiven (86). So gut das auch zu unserer These passen würde – ganz so einfach scheint mir die Verbindung zwischen Loben und mythischem Bewußtsein doch nicht zu sein.
- 68 »Vous me demandez un titre qui comprenne ces trois poèmes? – *Éloges*. Il est si beau que je n'en voudrais jamais d'autre, si je publiais un volume – ni plusieurs ...« (OC, 769.)
- 69 »... Car au matin, sur les champs pâles de l'Eau nue, au long de l'Ouest, j'ai vu marcher des Princes et leurs Gendres, des hommes d'un haut rang, tous bien vêtus et se taisant, parce que la mer avant midi est un Dimanche où le sommeil a pris le corps d'un Dieu, pliant ses jambes.« (OC, 29, DW, 43.)
- 70 »... Or les Oncles parlaient bas à ma mère. Ils avaient attaché leur cheval à la porte. Et la Maison durait, sous les arbres à plumes.« (OC, 30, DW, 43.)
- 71 »Ce navire est à nous et mon enfance n'a sa fin« (S. 40). – Alexis Legers Segelleidenschaft ist in der Kurzbiographie des Pléiade-Bandes dokumentiert. Das Bild des Segelbootes ist in seinem Werk auch sehr verbreitet und tritt fast immer positiv konnotiert auf. Wenn man sich das vor Augen hält, erscheint die Zeile »Vraiment j'habite la gorge d'un dieu« in *Éloges*, IX wohl eher als eine besonders enthusiastische metaphorische Apostrophe des Segelboots, zumal da eben zuvor das geblähte Segel mit einer luftgefüllten Backe verglichen worden war, und man kann sich die Parallele zur »göttlichen Dichterkehle« ersparen (vgl. Max Loreau, *Habiter la gorge d'un dieu*, *Cahiers SJP* 5/1982, S. 9–27).
- 72 Vgl. zu der Thematik des Kindes in der Lyrik (in der Prosa bräuchte man nur

- auf Alain-Fournier oder auch Bosco zu verweisen): Mechthild Cranston, *Enfance mon amour. La rêverie vers l'enfance dans l'œuvre de G. Apollinaire, Saint-John Perse et René Char*, Paris 1970.
- 73 Das hat Roger Cailliois schon 1950 unterstrichen: ders., *Une poésie encyclopédique*, in: *Les cahiers de la Pléiade* X/1950, hsg. Jean Paulhan, S. 97–105.
- 74 Im Sinne von Blumenbergs Formulierung (*Arbeit am Mythos*, a. a. O. – siehe auch den ersten Abschnitt dieser Arbeit).
- 75 Dieser Glaube an eine Art »immanenter Heiligkeit« der Welt dokumentiert sich in zahlreichen Zeugnissen wie etwa der Nobelpreisrede (OC, 443–447). In diesem Zusammenhang ist auch die Antwort Saint-John Perses auf einen mißglückten Bekehrungsversuch Claudels zu sehen, die Claude Vigée überliefert hatte: »Das göttliche Feuer erschien mir bereits im Welt-Unmittelbaren. Ich bedurfte keines Vermittlers außer denen, aus denen sich schon unser Universum hier unten aufbaut. Deshalb habe ich mich auch nie ganz als Christ empfinden können: wie die wahren Kinder der Inseln *bin ich schon von Geburt an erlöst* . . .« Der Glaube an eine Art immanente Heiligkeit zeigt sich auch in mehreren Briefen an Claudel (siehe OC und unten in unserer Studie).
- 76 So André Claverie, *Une poésie de la célébration*, a. a. O., S. 89.
- 77 So in den Briefen an Valéry Larbaud von 1911 (OC, 793) und an Gabriel Frizeau vom 7. 2. 1909, wo der Exotismus als »atroce grimace« bezeichnet wird (OC, 740).
- 78 Anne Léoni-Antoine Raybaud, *La référence absente: Une lecture de »Récitation à l'Eloge d'une Reine«*, in: *Espaces de Saint-John Perse* [SJP], Aix-en-Provence 1979, S. 61–71 verweisen auf den Kult der Göttin Kali und auf verwandte vedische Rituale.
- 79 Darauf verweist Jacques Robichez, *Sur Saint-John Perse. Éloges – La Gloire des Rois – Anabase*, Paris 1977, S. 97 – vgl. zum »Art nègre« etwa Jean Laude, *La Peinture française 1905–1914, et L'»Art nègre«*. *Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris 1968, sowie Carl Einsteins *Negerplastik* von 1915 und die Analyse von Klaus H. Kiefer, *Carl Einsteins Negerplastik. Kubismus und Kolonialismus-Kritik*, in: hsg. Bader-Riesz, *Literatur und Kolonialismus I*, a. a. O., S. 233–249.
- 80 » . . . et nul fruit à ce ventre infécond ne veut pendre, sinon par on ne sait quel secret pédoncule, nos têtes!« (OC, 59; DW, 77.)
- 81 Von Nietzsche ist viel in den Briefen an Frizeau (bei dem Leger auch zahlreiche Gauguin-Bilder gesehen hat) aus dem Jahr 1909 die Rede. Die interessanteste Stelle ist wohl die, in der Leger Nietzsche Inkonsistenz vorwirft, weil er nicht über den Irrationalismus hinausgegangen sei (da ließen sich Parallelen zu Musils Nietzsche-Verhältnis ausmachen): »La véritable inconséquence de Nietzsche, ce Grand Maître Inquisiteur, est qu'il n'ait su mener plus loin l'inquisition de ses inconséquences: jusqu'à ce point final d'explosion et de fulguration, où l'irrationalisme découvrirait enfin les voies d'un surrationalisme.« (OC, 743.)
- 82 Robichez, a. a. O., S. 106, vergleicht den Prince deshalb in seiner Doppelnatur mit dem Gott-Menschen Christus. Ähnliches ließe sich vom Étranger in der *Anabase* behaupten.

- 83 Friedhelm Kemp, Interpretation der *Chanson du Présomptif*, in: hsg. Hans Hinterhäuser, *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, S. 246–255; Robichez, a. a. O., S. 110.
- 84 So heißt es z. B. in der Nobelpreisrede (OC, 446): »Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous la liaison avec la permanence et l'unité de l'Être. Et sa leçon est d'optimisme.«
- 85 Im deutschen Sprachraum gehörten zu diesen frühen Kennern Hofmannsthal, Rilke und Walter Benjamin, der zusammen mit Groethuysen auch die erste Übersetzung besorgte, die freilich bis 1945 nicht erscheinen konnte. Zur Geschichte des Manuskriptes der Benjamin-Übersetzung siehe OC, 1352 f. Das Vorwort von Hugo von Hofmannsthal erschien allein in der Neuen Schweizer Rundschau, Zürich, Mai 1929 – heute in *RA III*, a. a. O., S. 144–146.
- 86 Bezüglich des Besuches von Lévy-Bruhl vgl. die Biographie in OC, S. XVIII. Über die ethnographische Lektüre St. Legers gibt Régis Antoine Auskunft: R. A., *Saint-John Perse et l'Asie orientale*, in: *Espaces de Saint-John Perse*, a. a. O., S. 151–165.
- 87 Kurt Wais, *Die lyrischen Jugendwerke von Saint-John Perse*, in: *Französische Marksteine von Racine bis Saint-John Perse*, Berlin 1958, S. 335–362 (Zitat: S. 342).
- 88 Henriette Levillain, *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, Paris 1977, S. 335. Diese vorzügliche Untersuchung analysiert das Gesamtwerk hinsichtlich der Figur des Opferrituals, ebenso wie Marie-Laure Ryan, *Rituel et poésie. Une lecture de SJP*, Bern-Frankfurt-Las Vegas 1977.
- 89 So Léopold Sédar Senghor, der auch afrikanische Elemente wiederfindet, in *SJP ou poésie du royaume d'enfance*, in: *Liberté. Négritude et humanisme*, Paris 1964, S. 334–353. Zitat: S. 343.
- 90 So Régis Antoine, *Saint-John Perse et l'Asie orientale*, a. a. O. Dort wird auch die gegründete Stadt als Angkor identifiziert.
- 91 Vgl. dazu Diane Nairac, *Valeur des réminiscences bibliques dans l'œuvre de SJP*, in: *Cahiers SJP* 7/1984, S. 63–89 und Pierre Gibert, *La Bible et les mythes assyro-babyloniens dans l'œuvre poétique de SJP*, in: *Espaces de SJP*, a. a. O., S. 201–211.
- 92 Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris 1954, S. 138.
- 93 »Le poète a parfaitement le droit, et même le devoir, d'aller explorer les domaines les plus obscurs; mais plus il va loin dans cette direction, plus il doit user des moyens d'expressions concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, mêmes tirés de sa vie expérimentale. Gardez votre emprise au sol et bâtissez avec tout cela une œuvre hors du temps, hors du lieu, édifiée dans cette recreation.« (Zit. nach OC, S. 576.)
- 94 Vgl. etwa: Lucien Fabres Interpretation von 1924, jetzt in: *Honneur à Saint-John Perse*, hsg. Jean Paulhan, Paris 1965, S. 406–411; Renato Poggioli, *The poetry of SJP*, in: *Yale French Studies I*, 1948, S. 5–33; Bernard Weinberg, *L'Anabase de SJP*, in: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXX, 1960, S. 209–268; Monique Parent, *Études sur le poème en prose*, Paris 1960, S. 187–212; Arthur Knodel, *Towards an understanding of Anabase*, in:

- PMLA LXXIX, Juni 1964, S. 329–343; Anne Berrie, *Sur l'Anabase de SJP*, in: *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, VII, 2, 1969, S. 197–210; Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, III: *Le Point de départ*, Paris 1964; Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris 1964; Albert Henry, *Une lecture d'Anabase*, in: *Cahiers SJP* 2/1979, S. 35–60; Francis Pinner, *L'ésotérisme de SJP (dans Anabase)*, Paris 1977, und andere mehr. Diese Interpretationsversuche reichen von bloßen Versuchen, den einzelnen Abschnitten Titel zu geben, bis zu einer – durch Saint-John Perses Dante-Vortrag angeregten – Interpretation nach dem vierfachen Schriftsinn (Parent, Pinner).
- 95 Siehe dazu etwa Albert Henry, *Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement*, Neuchâtel 1963.
- 96 Vgl. dazu sein Bekenntnis zu Heraklit im Brief an Roger Caillois vom 26. 1. 1953 (OC, 563).
- 97 »... Au point sensible de mon front où le poème s'établit, j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre ...« (OC 94, DW, 113.)
- 98 Albert Henry, *Une lecture d'Anabase*, a. a. O., S. 57.
- 99 »... – Et l'Étranger tout habillé de ses pensées nouvelles se fait encore des partisans dans les voies du silence: son œil est plein d'une salive, il n'y a plus en lui substance d'homme.« (OC, 101, DW, 127.)
- 100 OC, 576 – Interview mit Pierre Mazars von 1960.
- 101 Wais, a. a. O., S. 346. Arthur Knodel, *Saint-John Perse. A Study of his Poetry*, Edinburgh 1966, S. 48, spricht diesbezüglich von »curious concreteness without specificity«.
- 102 So die stark statistisch orientierte Studie von Pierre M. Van Rutten, *Le langage poétique de Saint-John Perse*, Den Haag-Paris 1975, bei der trotz wesentlich größeren Aufwands nicht einmal das Ergebnis von Caillois (1954) erreicht wird.
- 103 In diesem Sinn spricht Erich Köhler von der »Sprache verweltlichter Psalmen« (E. K., *Saint-John Perse*, in: ders., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Romania*, München 1984, S. 224–229 [Zit.: S. 227]. Ähnliche sprachliche Mittel verwendet auch Miguel Angel Asturias, wenn er den Ton der indianischen Heiligen Bücher nachzuahmen sucht (vgl. Kapitel IV. B.2). Interessant auch Asturias' Beitrag in *Honneur à SJP*, a. a. O., S. 148, wo die Verwandtschaft Saint-John Perses zu der mittelamerikanischen Welt betont wird.
- 104 Caillois, *Poétique*, a. a. O., S. 137.
- 105 M. J. Lefebvre, *La revanche de la poésie*, in: *Cahiers de la Pléiade*, a. a. O., S. 112–114 (Zit. S. 114).
- 106 Brief an Paul Claudel vom 7. 1. 1950: »La recherche en toute chose du divin«, qui a été la tension secrète de toute ma vie païenne, et cette intolérance en toute chose, de la limite humaine, (...) ne sauraient m'habilitier à rien de plus qu'à mon aspiration.« (OC, 1019 f.)
- 107 A. Rolland de Renéville, *D'une chronique miraculeuse*, in: *Cahiers de la Pléiade*, a. a. O., S. 75–77 (Zit.: 76).
- 108 Émile Yoyo, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris 1971, S. 84 (vgl. dazu

- C. Armbrusters These vom »extra-okzidental« Bewußtsein, das bei Carpentier dargestellt sei, siehe unten IV. B.3).
- 109 So etwa bei Jack Corzani in einer Thèse von 1976 (Sorbonne Nouvelle), *La Littérature des Antilles-Guyane française. Exotisme et Négritude*, der wiederum behauptet, Leger sei ein typischer Vertreter des Kolonialfranzosen ohne Einblick in das Denken der einheimischen Bevölkerung.
 - 110 »Il y a, dans l'esprit aberrant du Chinois, quelque chose de plus que son indiscipline ou que son inconséquence, et qui parfois m'enchanté: une ouverture naturelle à toutes incidences du subconscient, qui fait de ces rationalistes nés les premiers praticiens d'une sorte de surrationalisme.« (OC, 824.)
 - 111 Vgl. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in: ders., *Manifestes du surréalisme*, Paris 1979, S. 39: »Saint-John Perse est surréaliste à distance«, und Vitrac Aufsatz in *Honneur à SJP*, a. a. O., S. 414 ff. Vitrac und Crevel unternahmen mit einer Gruppe junger Surrealisten sogar eine Art Huldigungsbesuch bei Saint-Leger – vgl. OC, XIX.
 - 112 In diesem Sinne meint Pierre Gibert z. B. bezüglich der Bibel, Saint-John Perse gehe mit der Heiligen Schrift in derselben Weise um wie diese mit den vorbiblischen Mythen: er entnehme ihr Bruchstücke und verwende sie, »vidé de sens«, in neuem Kontext – vgl. Gibert, a. a. O., S. 209.
 - 113 Vgl. Rimbauds vielkommentierten Brief an Paul Demeny vom 15. 8. 1871, in: *Œuvres complètes*, hsg. Antoine Adam, Paris 1972, S. 249–252. Die darin geäußerten Ideen von der Auflösung des Subjekts (»Je est un autre«) und der Torpedierung der empirischen Welterfassung durch ein »long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens« deuten auf die Krise voraus. Sie sind allerdings auch ihrerseits zu historisieren (z. B., indem man sie mit Baudelaires *Paradis artificiels* in Verbindung setzt). Schließlich darf man nicht vergessen, daß Rimbaud hier eigentlich *nur* für die Lyrik spricht.
 - 114 »Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.« (F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in: ders., *Teoria e invenzione futurista*, hsg. Luciano De Maria, Milano 1983, S. 10 f.)
 - 115 »E non abbiamo ancora scacciate dal nostro cervello le lugubri formiche della saggezza . . . Ci vogliono dei pazzi! . . . Andiamo a liberarli!« (ebda., S. 19.)
 - 116 Ebda., S. 46.
 - 117 »Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.« (ebda., S. 48.)
 - 118 *Dadaistisches Manifest*, in: *Dada. Eine literarische Dokumentation*, hsg. Richard Huelsenbeck, Reinbek 1964, S.28.
 - 119 Ebda., S. 29.
 - 120 So behauptet das Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt (Athenäum) 1971, S. 25, gestützt auf einen kurzen Text von Éluard. Selbst wenn das dem Selbstverständnis der Surrealisten entsprechen sollte – wofür sich kaum ernst zu nehmende Belege anführen lassen –, kann der Literaturwissen-

- schaftler sich wohl nicht nur auf die Selbstinterpretation der Gruppe stützen und sollte den Vergleich mit anderen Strömungen nicht scheuen, zumal wenn es ihm (wie im Untertitel betont) um die »Avantgarde« als Ganzes geht.
- 21 Vgl. A. Breton, *Entretiens (1913–1952)*, Paris 1969, S. 71: »... revues et manifestations dada, (...) se stéréotypaient, se sclérosaient.«
 - 22 Zu dem problematischen Verhältnis zwischen Freuds tatsächlicher Orientierung und seiner Interpretation durch die Surrealisten siehe Jean Starobinski, *Freud, Breton, Myers*, in: ders., *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt/M. 1973, S. 143–162, wieder abgedruckt in: hsg. Peter Bürger, *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 139–155.
 - 23 Darunter ist keineswegs die wissenschaftliche Filiation analog Zolas Programm der Experimentalliteratur zu verstehen, wie K. A. Ott in seinem Aufsatz *Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus*, in: *Poetica* 2/1968, S. 371–398 behauptet, um auf anderen Wegen zu ähnlichen Ergebnissen wie Lukács zu gelangen und all das aus der Literaturgeschichte als minderwertig (weil wissenschaftsorientiert) zu verbannen, was nicht dem Regelkanon des klassischen Realismus entspricht. Dieses Ergebnis erscheint ebenso unannehmbar wie die Methode, die zu ihm führt, und die surrealistische Mythisierung der Psychoanalyse (die Ott für eine »falsch verstandene Methode medizinischer Diagnose« hält) und Technikbegeisterung der Futuristen gleichermaßen als Übernahmen wissenschaftlichen Denkens hinstellt.
 - 24 So spricht Jean-Louis Houdebine, *André Breton und die doppelte Aszendenz des Zeichens* (Aufsatz von 1980 aus *La Nouvelle Critique*, 31/1970, übs. von Th. M. Scheerer), in: hsg. P. Bürger, *Surrealismus*, a. a. O., S. 79–111, von der »Jungischen Versuchung des Surrealismus« (S. 111).
 - 25 Wenn man von einer so heiß umstrittenen Erscheinung der modernen Literatur wie dem Surrealismus spricht, ist es angebracht, zunächst klarzustellen, welche Fragen für die Zwecke unserer Untersuchung nicht von Belang sind, und daher nicht erörtert werden sollen, obwohl sie zum Standardrepertoire der Surrealismuskritik zählen: Es ist dies, trotz der Betonung der Einheit von Aktion und Dichtung durch die Surrealisten selbst, insbesondere das Problem der gesellschaftlichen Bedingtheit und der politischen Wirkung der surrealistischen Gruppe, wie es, ausgehend von den Positionen Walter Benjamins (*Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* [1929], in: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Frankfurt/M. 1966, S. 200–215) und Theodor W. Adornos (*Rückblickend auf den Surrealismus*, in: *Texte und Zeichen*, H. 6/1956), aus einer aktualisierten Position bei Peter Bürger (*Der französische Surrealismus*, a. a. O., S. 18, wo er versucht, die beiden Positionen von Adorno und Benjamin »dialektisch zu vermitteln« und »den Surrealismus nicht von seiner Schwäche, dem magischen Irrationalismus, sondern von seiner Stärke, der Reaktion auf Entfremdung her zu fassen«) oder Karl Heinz Bohrer (*Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-Milieu*, in: ders., *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 32–48) in den Mittelpunkt gerückt wird. Bei aller Betonung der Einheit von Kunst und Leben

scheint es uns doch möglich, den Surrealismus *auch* unter ästhetischem bzw. literaturtheoretischem Gesichtspunkt zu betrachten und daher mit literarischen Phänomenen ganz anderen soziologischen Hintergrunds zu vergleichen, in denen sich ebenfalls eine Suche nach dem verlorenen Paradies mythisch-magischen Denkens feststellen läßt. Auch eine genauere Untersuchung des zweiten Steckenpferdes der Kritik, der Beziehungen zwischen surrealistischer Theorie und Praxis und der Psychoanalyse muß außer Acht bleiben; hier sei auf Starobinskis ausgezeichneten Aufsatz *Freud, Breton, Myers* verwiesen, der mit der Legende aufräumt, der Surrealismus sei die getreue Umsetzung Freudscher Theorien in die Literatur gewesen.

Im weiteren soll in dieser Untersuchung – wie sich schon aus der Wahl der Texte ergibt – nicht *der* Surrealismus schlechthin besprochen werden, sondern in erster Linie die Frühphase der Bewegung. Die Nachkriegsentwicklung wird nur zur Verdeutlichung von schon in der ersten Phase angelegten Tendenzen herangezogen werden. Schließlich wollen wir uns, trotz der unbestrittenen Bedeutung des gruppenspezifischen Effektes, nicht so sehr an die jeweilige »Mitgliederliste« der Gruppe halten, sondern surrealistische Tendenzen im Sinne unserer Themenfrage auch bei solchen Mitgliedern verfolgen, die, ganz oder vorübergehend, aus der Gruppe ausgeschlossen wurden, wie Antonin Artaud, dessen Begeisterung für die mexikanischen Indianerkulturen einen direkten Anhaltspunkt für die Verbindung der europäischen Suche nach einem ursprünglichen Bewußtsein und dem Rückgriff auf indianische Bewußtseinsstrukturen in der Literatur Lateinamerikas darstellen könnte.

- 126 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1979, S. 13. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich immer auf diese Ausgabe.
- 127 Auf eine genauere Behandlung der Rolle des Wahnsinns in der surrealistischen Theorie und in der Avantgarde im allgemeinen muß diese Studie leider verzichten – es sei auf die Erörterungen bei G. Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«*, Berlin 1971 (v. a. S. 114–149), oder Silvia Volckmann, *Die Lust am Verrücktsein. Eros und Wahnsinn im Surrealismus*, in: hsg. Hiltrud Gnüg, *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt/M. 1982, S. 250–262, hingewiesen. Erschöpfend abgehandelt ist das Thema freilich damit noch nicht. So einfach, wie Volckmann formuliert (»Der Wahnsinn bleibt Metapher«, »... die Leiderfahrung des realen Wahnsinns wird schlichtweg ignoriert«, S. 262), ist die Beziehung wohl nicht, das beweist schon der Fall Antonin Artauds.
- 128 *Manifestes*, a. a. O., S. 18 ff. – Bürger (*Der französische Surrealismus*, a. a. O.) versucht in seiner Interpretation des *Manifeste* (v. a. S. 66 ff.) die Surrealisten vor dem Irrationalitätsvorwurf dadurch zu retten, daß er Breton eine Unterscheidung in böse »instrumentelle« Vernunft (im Sinne Horkheimers) oder Zweckrationalität und in gute, offensichtlich zweckfreie Rationalität unterschiebt. Natürlich ist zweckfreie Rationalität eine rein theoretische Fiktion; bei jedem praktischen Einsatz rationaler Mittel muß der Zweck doch immer ideologisch (und nicht einmal »dialektisch-ideologisch«) vorgegeben werden. Allerdings hindert nichts, mit den Mitteln der Ratio

diesen Zweck und die Ratio selbst in Frage zu stellen. Das mündet zwar eher in die Skepsis als in die Bürgers Ansatz zugrundeliegende Ideologie – aber warum sollte man den Surrealismus nicht als eine mögliche Folge dieser Skepsis betrachten? (Siehe dazu Heiner Craemers Überlegungen zum skeptischen Zweifel, zitiert in Teil II. A dieser Untersuchung.)

- 129 Maurice Blanchot (*Überlegungen zum Surrealismus/Réflexions sur le surréalisme*, in: ders., *La part du feu*, Paris, 1949, übs. H. Köhler, in: *Surrealismus*, a. a. O., S. 37–50) bezeichnet in diesem Sinne die *écriture automatique* als »Kriegsmaschine gegen das rationale Denken und Sprechen« (S. 38). Zum Irrationalismusverdacht, den Peter Bürger, a. a. O., trotz seiner »dialektischen Vermittlungsversuche aufrechterhält«, siehe auch oben Anm. 128.
- 130 Starobinski, a. a. O., S. 142.
- 131 Vgl. dazu z. B. Arpad Mezei, *Freiheit des Wortes*, (Übs. E. Jené), in: *Die surrealistischen Publikationen 1*, Klagenfurt 1950, S. 57–59, wo auf die Durchbrechung des Identitätsprinzips durch das Weltbild der modernen Elementarteilchenphysik hingewiesen wird, und Bretons Aufsatz *Sur l'Art Magique*, in: ders., *Perspective cavalière*, hsg. Marguerite Bonnet, Paris 1970, S. 140–146, wo es heißt: »Die Fortschritte der Wissenschaft, auf die so manche zählten, um die Illusionen überwundener Epochen endgültig zu zerstreuen, brachten das paradoxe Ergebnis, auf breiter Basis die nostalgische Sehnsucht nach den frühesten Menschheitsaltern neu zu beleben . . .« (S. 141).
- 132 Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1950, S. 34, spricht diesbezüglich von einer »dialectique absolue«, die die idealistische Dialektik Hegels und die materialistische Dialektik überwinden sollte, ohne daß wirklich klar würde, wie man sich diese vorzustellen habe. Siehe dazu auch ders., *Le surréalisme*, in: hsg. Marc Eigeldinger, *André Breton*, Neuchâtel 1970, S. 97–113.
- 133 Beide Aufsätze in *La Clé des Champs*, a. a. O. Siehe insbesondere S. 18 u. S. 73.
- 134 *Manifestes*, S. 17. – Es ist interessant, daß sich Pirandello fast zwei Jahrzehnte früher, in seinem *Umorismo*-Essay von 1908, derselben Metaphorik zur Abwertung der Logik bedient: er spricht dort von einer »pompa di filtro« (Luigi Pirandello, *Saggi Poesie Scritti vari*, hsg. M. Lo Vecchio-Musti, Milano 1960, S. 154).
- 135 *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 72: » . . . er könnte die Form sein, in der sich die äußere Notwendigkeit manifestiert, wenn sie sich einen Weg in das menschliche Unbewußte bahnt.«
- 136 *Le surréalisme et la tradition* (Antwort auf eine Enquête von 1956), in: *Perspective cavalière*, a. a. O., S. 127 ff.
- 137 »*Humour objectif, hasard objectif*: tels sont, à proprement parler, les deux pôles entre lesquelles le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles.« (*Limites non-frontières du surréalisme*, in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 18.)
- 138 »En contact avec la poésie, l'humour est l'expression extrême d'une inacco-

modation convulsive . . .« (Mario Ristitch, *L'humour, attitude morale* in: *Le surréalisme au service de la révolution*, zit. nach Carrouges, a. a. O., S. 122.)

- 139 »L'humour noir (. . .) est en effet une forme moderne de l'initiation à la magie, il est ce trait de foudre qui paraît emporter l'homme du gouffre du nihilisme au sommet incompréhensible de la toute-puissance . . .« (Carrouges, a. a. O., S. 132.)
- 140 Dementsprechend ist die *écriture automatique* auch nicht als permanente literarische Technik gedacht gewesen, wie Breton in *Du surréalisme dans ses œuvres vives* von 1953 erläutert: »Für den Surrealismus ging es bei all dem nur darum sich zu überzeugen, daß man die Hand auf die ›materia prima‹ (im alchemistischen Sinne) der Sprache gelegt hatte: ab da wußte man, wo man sie anzupacken hatte, und es versteht sich von selbst, daß kein Interesse daran bestand, dieses Verfahren bis zum Überdruß zu wiederholen; soviel für die, die sich wundern, daß unter uns die *Praxis* der *écriture automatique* so schnell aufgegeben wurde.« (*Manifestes*, S. 181.)
- 141 Damit soll jedoch nicht behauptet werden, daß Breton eine vollkommene Rückkehr in den Bewußtseinszustand des Kindes für möglich oder wünschenswert hält; das Kind dient lediglich als Orientierungsfigur, ebenso wie der »Primitive«. Siehe auch die einschränkenden Formeln »peut-être« und »s'approche« in dem angeführten Zitat.
- 142 »C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la ›vraie vie‹; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent.« (A. B., *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. Ruth Henry, Reinbek 1977, S. 37 – Original, S. 55; deutsche Fassungen in der Folge nach dieser Ausgabe zitiert.)
- 143 » . . . produits de dissociation d'une faculté unique, originelle dont le primitif et l'enfant gardent trace, qui lève la *malédiction* d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur et que ce serait le salut, pour l'homme, de retrouver« (*Situation du Surréalisme . . .*, a. a. O., S. 71).
- 144 »Cette notion de récupération (. . .) dessine une toute autre courbe, en partant de la croyance en un *paradis perdu* où l'homme vivait dans une sorte de wonderland, en parfaite harmonie avec les forces de la nature et les énergies suprêmes.« (Carrouges, a. a. O., S. 35, Hervorhebung von mir.)
- 145 A. Breton, *Le Mécanicien*, Vorwort zur gleichnamigen Erzählungssammlung von Jean Ferry (Paris 1950), in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 213 f.
- 146 Für die Orientierung über diese Phasen der surrealistischen Bewegung zwischen den Kriegen ist immer noch Maurice Nadeaus *Histoire du surréalisme* von 1944, Paris 1964, brauchbar. Man sollte sie aber wenigstens mit den Aussagen Bretons im Interview-Zyklus über die Geschichte des Surrealismus (*Entretiens*, a. a. O., S. 13–222) konfrontieren.
- 147 Vgl. zur Magie den Aufsatz *Sur l'Art Magique*, a. a. O.; zum Okkultismus z. B. die Aussage (in einem Interview von 1950), der Mensch müsse »am Ariadnefaden der Poesie« aus dem gegenwärtigen geistigen Labyrinth fin-

- den, wobei der Ariadnefaden wie folgt beschrieben wird: »Ce fil ne fait qu'un avec celui qui s'enroule sans fin sur la bobine de la tradition occulte, au fur et à mesure des mythes qui passent et qui restent.« (*Entretiens*, a. a. O., S. 285.) Zur Alchimie z. B. die Aussagen des 2. Manifestes von 1930, *Manifestes*, S. 134 ff.; zur Gnosis *Du surréalisme en ses œuvres vives*, in: *Manifestes*, S. 188.
- 148 So bei Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Paris 1971, S. 101 ff.
- 149 Vgl. Christian Kellerer, *Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst*, Reinbek 1968.
- 150 »Le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur (. . .) parce que les plus profondes affinités existent entre la pensée dite »primitive« et la pensée surréaliste, qu'elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice.« (*Entretiens*, a. a. O., S. 237.)
- 151 Etwas zurückhaltender ist Breton bezüglich Monnerots Vergleich zwischen der surrealistischen Gruppe und dem George-Bund (ebda., S. 77).
- 152 Vgl. A. Breton, *Martinique charmeuse de serpents*, Paris 1948.
- 153 Vgl. *Entretiens*, a. a. O., S. 204.
- 154 Vgl. den Aufsatz *Océanie*, in: *Perspective cavalière*, a. a. O., S. 177–181.
- 155 *Pont-Levis*, in: ebda., S. 200.
- 156 »L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de la perception sensorielle et de la représentation mentale.« (Interview mit Jean Duché, in: *Entretiens*, a. a. O., S. 248.)
- 157 Carrouges, a. a. O., S. 366.
- 158 *Manifestes*, S. 51 ff., dt. S. 35 f. Zu den typisch surrealistischen Techniken der Metapher siehe Michael Riffaterre, *Die Reihenmetapher in der surrealistischen Dichtung* (ders., *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *Langue française* 3/1969, S. 46–60), übs. H. Heydenreich, in: *Surrealismus*, a. a. O., S. 207–230.
- 159 A. Breton, *Incidences de »L'un dans l'autre«*, in: *Perspective cavalière*, S. 67 f.
- 160 »La méthode analogique, tenue en honneur dans l'antiquité et au moyen âge, depuis lors grossièrement supplantée par la méthode »logique« qui nous a conduits à l'impasse que l'on sait, le premier devoir des poètes, des artistes est de la rétablir dans toutes ses prérogatives . . .« (*Signe ascendant*, in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 114.)
- 161 Vgl. auch die (das Fehlen jeder Transzendenz postulierende) Frage in *Nadja* (Paris, Gallimard-folio, 1964, S. 172): »Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie?«
- 162 Houdebine, a. a. O., S. 104; zu der Kritik von *Tel Quel* ist allerdings anzumerken, daß diese Gruppe selbst ab der Mitte der 70er Jahre eine deutliche Entwicklung hin zum »merveilleux« durchgemacht hat – vgl. dazu meinen Artikel über den »Gruppenführer« Philippe Sollers im *KLRG* (hrsg. W. D. Lange), 3. Faszikel (1985).
- 163 Albert Chesneau, »Die Marquise ging um fünf Uhr aus« (ders., »La mar-

V. 196?

- quise sortit à cinq heures», in: *PMLA*, 84/1969, S. 1644–1648), übs. Th. M. Scheerer, in: *Surrealismus*, a. a. O., S. 159–172; Michel Beaujour, *Was ist »Nadja«?* (ders., *Qu'est-ce que »Nadja«?*, in: *La Nouvelle Revue Française*, 172/1967, S. 780–799), übs. Th. M. Scheerer, in: ebda., S. 173–190.
- 164 »Raison, Raison, ô fantôme abstrait de la veille, déjà je t'avais chassée de mes rêves, me voici au point où ils vont se confondre avec les réalités d'apparence: il n'y a plus de place ici que pour moi. En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l'erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône.« (Zitate beziehen sich auf die Ausgabe: Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris 1963. Hier: S. 12 f.)
- 165 »Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas des pièges grossiers, mais des curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. (...) Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure *des dieux inconnus et changeants*. (...) *Des mythes nouveaux* naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit.« (*Paysan*, S. 15.)
- 166 Marinetti, a. a. O., S. 13: »Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!«
- 167 »On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs.« (*Paysan*, 19.) In dieser Formulierung steht die Passage im bewußten Gegensatz zu den traditionellen heiligen Orten wie etwa Barrès' »Colline inspirée« – siehe auch Kapitel »Naturkult in einer entindividualisierten Landschaft und die Zerstörung von Paris«, S. 100 ff. in dieser Arbeit.
- 168 »Receleurs de plusieurs mythes modernes« bzw. »sanctuaires d'un culte de l'éphémère.« Die Passage als Ort der Magie ist später von Julio Cortázar, der den Surrealisten viele Anregungen verdankt, aufgenommen und zum Ort eines magischen Sprungs im Raum-Zeitgefüge gemacht worden (man gelangt durch sie von Buenos Aires um 1945 nach Paris um 1870) – siehe J. C., *El otro cielo*, in: *Los relatos 3 (Pasajes)*, und den Cortázar gewidmeten Abschnitt auf den Seiten 250 ff. in dieser Arbeit.
- 169 »Ce qui me traverse est un éclair moi-même. Et fuit. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore.« (*Paysan*, 135 f.)
- 170 »Il ne put m'échapper bien longtemps que le propre de ma pensée, le propre de l'évolution de ma pensée, était un mécanisme en tout point analogue à la genèse mythique, et que sans doute je ne pensais rien que du coup mon esprit ne se formât un dieu, si éphémère, si peu conscient qu'il fût. Il m'apparut que l'homme est plein de dieux comme une éponge immergée en plein ciel. Ces dieux (...) sont les principes mêmes de toute transformation de tout. Ils sont la nécessité du mouvement. Je me promenai donc avec ivresse au milieu de mille concrétisations divines. Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle mériterait proprement le nom de mythologie moderne.« (*Paysan*, 143.)
- 171 *Situation du surréalisme*, a. a. O., S. 73.

- 172 *Comète surréaliste*, in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 103 f.
- 173 »N'en déplaise à certains bureaucrates, chez l'homme la pensée mythique, en constant devenir, ne cesse de cheminer parallèlement à la pensée rationnelle. Lui refuser toute issue, c'est la rendre nocive et l'amener à faire irruption dans le rationnel qu'elle désintègre (culte délirant de chef, ... etc.).« (*Entretiens*, a. a. O., S. 273 f.)
- 174 »Décidément, je n'admets pas la critique. Je suis au ciel. Personne ne peut empêcher que je sois au ciel.« (*Paysan*, 247.)
- 175 Sogar die rein sprachlichen Parallelen zwischen Gionos Naturideologie und der surrealistischen Theorie wären einer näheren Untersuchung wert. So frappiert etwa die Häufigkeit des ideologisch konnotierten Wortes »sève« bei den Surrealisten – vgl. z. B. die Befreiung des Menschen durch »de la sève pure« in »Petit intermède prophétique« aus den *Prolégomènes à un troisième manifeste* ..., in: *Manifestes*, S. 167.
- 176 Das gilt natürlich mit Ausnahme von Michel Leiris, der zugleich Ethnologe und surrealistischer Autor ist. Zu dem Interesse für die Kultur der latein-amerikanischen Indios siehe Benjamin Péret's *La parole est à Péret*, das Vorwort zu einer *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris 1942, später gesondert abgedruckt in: *Déshonneur des poètes*, Paris 1945. Die Verbindung der Surrealisten zu amerikanischen Indianerkulturen zu zeigen unternimmt auch Estuardo Núñez, *Realidad y Mitos Latino-americanos en el Surrealismo Francés*, in: *Revista Iberoamericana* 37/1971, S. 311–324. Der Artikel ist allerdings voll von Irrtümern: das beginnt mit der Bezeichnung von C. G. Jung als »profesor vienés« und setzt sich fort in der Behauptung, Artaud habe alle auf Mexiko bezüglichen Werke (einschließlich der *Tarahumaras*-Texte) im Land selbst geschrieben. Da Núñez ausschließlich die positive Erwartung, nicht aber die enttäuschten Reaktionen Artauds und vor allem auch nicht dessen Marxismuskritik in Zitaten dokumentiert, kann er zu der seltsamen Feststellung gelangen, der latein-amerikanische Mythos habe den Surrealisten zu einer »actitud social más definida« verholfen.
- 177 Vgl. etwa den Artikel *Hommage à Antonin Artaud* von 1946, in: *La Clé des Champs*, a. a. O., S. 83–86.
- 178 Vgl. dazu etwa Georges Charbonnier, *Antonin Artaud*, Paris 1959, dessen Essay selbst zu einem poetischen Text gerät, ähnlich wie manche Beiträge zu dem von Philippe Sollers herausgegebenen und ganz im Zeichen der damaligen Orientierung der Gruppe *Tel Quel* stehenden Band *Artaud*, der Vorträge bei einem der »Colloques de Cerisy-la-Salle« von 1972 zusammenfaßt: hrsg. Ph. S., *Artaud*, Paris (U. G. E., 10/18, Bd. 804) 1973; auf der anderen Seite die Studien der Psychiater André Bonneton (*Le naufrage poétique d'Antonin Artaud*, Paris 1961) und J.-L. Armand-Laroche (*Antonin Artaud et son double*, Périgueux 1964). Die im engeren Sinne literaturwissenschaftlichen Studien, die eine gewisse kritische Distanz bewahren, sind dagegen spärlich gesät und betreffen in erster Linie die Theatertheorie: siehe etwa Marianne Kesting, *Antonin Artaud und das »Theater der Grausamkeit«*, in: *Akzente* 9/1962, S. 22–35 oder Karl A. Blüher, *Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit«*, in *RF* 80/1968, S. 318–342.

- 179 »Cette voie, mi-libertaire, mi-mystique, n'était pas tout à fait la mienne et il m'arrivait de la tenir plutôt pour une impasse que pour une voie (...). Le lieu où Artaud m'introduit me fait toujours l'effet d'un lieu abstrait, d'une galerie de glaces.« (A. Breton, *Entretiens*, a. a. O., S. 113.)
- 180 »Je détruis parce que chez moi tout ce qui vient de la raison ne tient pas. Je ne crois plus qu'à l'évidence de ce qui agite mes moëllles, non de ce qui s'adresse à ma raison.« – Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris (2)1970, S. 354. Die mit »OC« gekennzeichneten Zitate im Text beziehen sich in der Folge alle auf diese seit 1956 bei Gallimard erscheinende, noch nicht abgeschlossene Ausgabe, die sich auch um die Wiedergabe von Textvarianten bemüht.
- 181 »Mon esprit fatigué de le raison discursive se veut emporté dans les rouages d'une nouvelle, d'une absolue gravitation. C'est pour moi comme une réorganisation souveraine où seules les lois de l'Illogique participent, et où triomphe la découverte d'un nouveau Sens. Ce Sens (...) est l'ordre, il est l'intelligence, il est la signification du chaos. Mais ce chaos, il ne l'accepte pas tel quel, il l'interprète, et comme il l'interprète, il le perd. Il est la logique de l'Illogique. Et c'est tout dire. Ma déraison lucide ne redoute pas le chaos.« (OC I, 355.)
- 182 Unter anderem beruft sich Artaud auch in seiner Verteidigung gegen Anklagen der surrealistischen Gruppe auf die Tradition der europäischen Mystiker: »Pour moi, Ruysbroek, Martinez de Pasqualis, Boehme, me justifient suffisamment.« (*A la grande nuit ou le bluff surréaliste* [1927], in: OC I, 369.)
- 183 »Nous n'avons que faire de tes canons, index, péché, confessionnal, prêtraille, nous pensons à une autre guerre, guerre à toi, Pape, chien. (...) ... nous n'avons pas besoin de ton couteau de clartés.« (OC I, 338 f.)
- 184 Zur Urheberschaft Artauds an diesem Dokument siehe die Anmerkungen zu OC I, 435 f.
- 185 »4° Nous avons accolé le mot de *surréalisme* au mot de *révolution* uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution.
5° Nous ne prétendons rien changer aux moeurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.« (OC I, 325.)
- 186 »Nous sommes tes très fidèles serviteurs, ô Grand Lama, donne-nous, adresse-nous tes lumières, dans un langage que *nos esprits contaminés d'Européens* puissent comprendre, et au besoin, change-nous notre Esprit, fais-nous un esprit tout tourné vers ces cimes parfaites où l'Esprit de l'Homme ne souffre plus.« (OC I, 340.)
- 187 »Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la Raison. L'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes, elle ouvre et referme l'esprit. (...) Comme vous, nous repoussons l'esprit: venez, jetez bas nos maisons.« (OC I, 342 f.)
- 188 OC I, 364 f. (*A la grande nuit* ...)
- 189 So provozierten die Surrealisten z. B. 1928 einen Skandal bei der zweiten

- Aufführung der Artaud-Inszenierung von Strindbergs »Traum«. Siehe dazu u. a. Henri Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris (2)1979, S. 290.
- 190 Dies zu zeigen unternimmt u. a. Blüher, a. a. O. (siehe etwa S. 318). Vgl. auch die Sondernummer *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps* (Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Nr. 22/23, Paris 1958) und Paul Arnold, *Artaud et le théâtre de la nouvelle vague*, in: *Revue générale belge*, 96/1960, S. 75–83.
- 191 Brief an Jean Paulhan vom 9. 11. 1932, in: A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1964, S. 180. Zitate mit dem Kürzel »ThD« beziehen sich stets auf diese Ausgabe.
- 192 »Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté.« (ThD, 133 f.)
- 193 »Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. (...) L'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; (...) et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure ...« (ThD, S. 46.)
- 194 »J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.« (ThD, 173.)
- 195 »Au point de vue historique, *La Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation. (...) Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties.« (ThD, 196.)
- 196 »Sur des plateaux perdus, nous interrogerons des guérisseurs et des sorciers, et nous espérons nous faire dire par les peintres, les poètes, les architectes, et les sculpteurs qu'ils possèdent la réalité entière des images qu'ils ont créés et qui les entraînent.« (OC VIII, 345.)
- 197 Tatsächlich sind die Indianerkulturen, aus denen Artaud schöpft, untereinander sehr verschieden; er weiß offensichtlich nicht, daß das Inkadrama *Ollantay* einem ganz anderen als dem mexikanischen Kulturkreis entstammt.
- 198 »... et ne sont pas autre chose que le vieil esprit animiste des totems du Mexique et de la haute poésie magique et métaphysique du Popol-Vuh, du Rabinal-achi, de l'Ollantais, des Pyramides de Chichen-Itza, des Hiéroglyphes Maya, etc., etc.« (OC VIII, 351.)
- 199 Die Reden und Aufsätze, die während des Mexiko-Aufenthaltes im Jahr 1936 entstanden sind und unter dem Titel *Messages révolutionnaires* im 8. Band der *Œuvres complètes* (Paris 1971) vereinigt wurden, wandeln immer wieder dieselben Gedanken ab und stehen in großer zeitlicher und thematischer Nähe, so daß wir sie als einheitliches Textkorpus betrachten und ohne

Angabe des jeweiligen Einzeltexts nur als OC VIII zitieren. Als Ergänzung wären Artauds (im selben Band enthaltene) Aufsätze über die mexikanische Malerin Maria Izquierdo zu betrachten, die er als einzige Repräsentantin der Kultursynthese präsentiert.

- 200 »Là où le Mexique actuel copie l'Europe, c'est pour moi la civilisation de l'Europe qui doit demander au Mexique un secret. La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre de Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien.« (OC VIII, 183.)
- 201 Der lebensphilosophische Einfluß auf Artaud ist (besonders in der Mexiko-Phase) tatsächlich wesentlich stärker, als seine marxistischen Exegeten angenommen haben: vgl. etwa seine explizite Übernahme des Bergsonschen Zeitbegriffs in OC VIII, 185.
- 202 »Pour moi, à le considérer dans son essence, le surréalisme a été une revendication de la vie contre toutes ses caricatures, et la révolution inventée par Marx est une caricature de la vie. (. . .) Le matérialisme historique et dialectique est une invention de la conscience européenne. (. . .) Et nous pensons que depuis quatre cent ans la conscience européenne vit sur une immense erreur de fait. Ce fait est la conception rationaliste du monde (. . .)« (OC VIII, 184 f.).
- 203 »Mais pour la jeunesse révolutionnaire de la France, le marxisme (. . .) empêche la Révolution de revenir à ses sources, ce qui veut dire qu'il arrête la Révolution.« (OC VIII, 241.)
- 204 »Elle considère, cette jeunesse, que l'Europe s'est trompée de route, et elle pense que c'est sciemment et on peut dire criminellement que l'Europe s'est trompée de route. Elle accuse à l'origine de cette funeste orientation le matérialisme cartésien.« (OC VIII, 189.)
- 205 »La jeunesse française a constaté une espèce d'épuisement essentiel dans l'esprit du monde moderne; ce monde qui a perdu sa vigueur du jour où l'homme s'est replié sur lui-même et a renoncé à chercher ses forces dans la vie diffuse de l'univers.
Il ne s'agit en réalité de rien d'autre que des sources magiques de l'esprit primitif; cet esprit primitif au fond duquel s'opère entre l'homme et l'univers un échange ininterrompu des forces.« (OC VIII, 284.)
- 206 »Or, cette prise de possession par l'homme des forces naturelles, la culture de l'Europe n'en a pour ainsi dire jamais eu connaissance, mais l'ancien Mexique, lui, si. C'est pour cela que la jeunesse française tourne ses regards vers le Mexique comme vers une terre de résurrection. Et elle croit que la Révolution du Mexique, en quête d'une idée de l'homme qui soit décente, cherche à faire réapparaître les anciens principes culturels.« (ebda.)
- 207 »Il n'y a plus depuis longtemps en Europe de mythes auxquels les collectifs puissent croire. Nous en sommes tous à épier la naissance d'un mythe valable et collectif.
Et je pense que le Mexique tel qu'il renaît pourra nous réapprendre à vivifier ces Mythes.« (OC VIII, 162.)
- 208 »Qui prétend maintenant qu'il y a plusieurs cultures au Mexique: la culture des Mayas, celle des Toltèques, des Aztèques, des Chichimèques, des Zapo-

tèques, des Totonagues, des Tarasques, des Otomis, etc., ignore ce qu'est la culture, il confond la multiplicité des formes avec la synthèse de l'idée.» (OC VIII, 194.) Es folgt eine Rückführung der esoterischen Schriften der Welt (von der Kabbala bis zum Popol-Vuh) auf »signes identiques« (ebda.). Diese »archetypische Einheit« der verschiedenen Indianerkulturen ist freilich in der Ethnologie höchst umstritten.

- 209 »Il me semble discerner au Mexique deux courants: l'un qui aspire à assimiler la culture et la civilisation européennes, en leur donnant une forme mexicaine, et l'autre qui, prolongeant la tradition séculaire, demeure obstinément rebelle à tout progrès. Pour mince que soit ce dernier courant, c'est en lui que se trouve toute la force du Mexique . . .« (OC VIII, 267.)
- 210 »Pour la France, la Révolution du Mexique moderne est une révolution de l'homme. (. . .) C'est une Révolution contre le progrès, contre les idées du monde moderne, contre la civilisation scientifique d'aujourd'hui. On a parlé d'un indianisme du Mexique, (. . .) d'un réveil de l'esprit indien. Et la jeunesse française qu'anime un immense désir d'universalité a toute entière tréssailli à l'idée qu'un peuple retournait à ses origines culturelles, remontait aux sources de l'esprit primitif. Or, ce sont manifestement de faux bruits.« (OC VIII, S. 282.)
- 211 »Tout cela, qui pour quelques-uns d'entre nous participe d'une magie efficace et capable de nous régénérer, apparaît aux métis des villes comme quelque chose d'aussi périmé que les mythes de l'ancienne Grèce, ou les tours de passe magiques d'un vieux prêtre babylonien.« (OC VIII, 312.)
- 212 Der Text wurde erst im Jahr 1975 in Mexiko aufgefunden und ist deshalb in OC VIII noch nicht enthalten. Ich zitiere deshalb nach der Taschenbuchausgabe A. A., *Messages révolutionnaires*, Paris (2)1979, im Text kurz als »MR« bezeichnet. Dort findet sich auf S. 182 eine nähere Schilderung der Umstände der Entdeckung des Textes.
- 213 »Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne, issue de sept ou huit siècles de culture bourgeoise, et par haine de cette civilisation et de cette culture. J'espérais trouver ici une forme vitale de culture et je n'ai plus trouvé que le cadavre de la culture de l'Europe, dont l'Europe commence déjà à se débarrasser.« (MR, 130.)
- 214 So zweifelt ein dem Umfeld von *Tel Quel* entstammender anderer Mexiko-Kenner, Jean-Marie G. Le Clézio (*Antonin Artaud et le rêve mexicain*, in: *Europe*, Nr. 667–668, Nov.–Dez. 1984, S. 110–120), daran, ob die Reise zu den Tarahumaras wirklich stattgefunden hat (»Ce n'est pas impossible; mais en tout cas, difficile«, S. 115), und sieht trotz der Aussage eines ehemaligen Lehrers, der bei den Tarahumaras tätig war und sich an Artaud zu erinnern glaubt, Artauds Erzählung von seiner Reise als »récit onirique, une incantation dans laquelle se confondent les souvenirs, sa perception presque divinatoire du monde indien, et ses lectures« (ebda., S. 119).
- 215 Dabei denke ich an Castanedas Bestseller der *Don Juan*-Serie (*Die Lehren des Don Juan, Eine andere Wirklichkeit, Reise nach Ixtlan*, Frankfurt/M. 1972, 1978 bzw. 1975, usw.). Vgl. dazu auch Hozzel, a. a. O. (Siehe Teil I, Magie.)
- 216 Vgl. zum Phänomen der Zivilisationsflüchtlinge Bitterli, a. a. O., S. 86 f.

- 217 »Il n'y a pas de révolution sans une révolution contre la culture de l'Europe, contre toutes les formes de l'esprit blanc, et je ne sépare pas l'esprit blanc des formes de la civilisation blanche.« (MR, 135.)
- 218 Vgl. dazu Luis Cardoza y Aragón, *Pourquoi le Mexique?*, in: *Europe*, Nr. 667–668, a. a. O., S. 94–109, v. a. S. 100: »Les Mexicains n'ont pas remarqué Artaud.«
- 219 Dagegen wird – zu Recht, wie ich meine – in mehreren Aufsätzen darauf hingewiesen, daß Artaud von seinem Wahn nicht beherrscht worden sei, sondern sich im Gegenteil die daraus resultierenden erweiterten Bewußtseinsmöglichkeiten aktiv zunutze gemacht habe – siehe etwa Jean-Luc Steinmetz, *L'implacable volonté d'Artaud*, in *Europe*, Nr. 667–668, a. a. O., S. 74–83, v. a. S. 78: »Il a fini par se servir de la démence, par en faire son instrument et non pas par en être la chose.«
- 220 So nennt ihn – im Sinne unserer Titelformulierung – Le Clézio, a. a. O., S. 112.
- 221 Für Artaud macht diese Verbindung zur Krise der Wissenschaft insbesondere Georges Kutukdjian deutlich, wenn er meint, der Übergang von der kontinuierlichen zur diskontinuierlichen Auffassung der Materie, wie er sich aus dem Übergang von der klassischen zur Quantenmechanik ergäbe, werde von Artaud völlig in sein Denken umgesetzt: »Cette transformation Artaud la pense la plus complètement possible.« (G. K., *Trou-matière*, in: hsg. Ph. Sollers, *Artaud*, a. a. O., S. 197–207, Zit.: S. 205.) Interessanterweise ist in diesem Zusammenhang auch von der Törleßschen Wurzel aus minus Eins die Rede (ebda.).
- 222 Diesen Prozeß habe ich in einem Aufsatz zu skizzieren versucht: M. R., *Bemerkungen zum wechselseitigen Verhältnis von Surrealismus und latein-amerikanischer Literatur*, in: *Zeitschrift für Lateinamerika* (Wien), 29/1985, S. 54–64. Siehe auch Abschnitt IV dieser Untersuchung, S. 175 ff.
- 223 Hans-Joachim Müller, *Zu den Beziehungen des magischen Realismus ...*, a. a. O., S. 119.
- 224 Besonders Pavese hat sich übrigens sehr intensiv mit der Sphäre des Mythos auseinandergesetzt (vgl. die unter dem Titel »Il mito« zusammengefaßten Aufsätze aus der unmittelbaren Nachkriegszeit in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Turin 1963, Parte terza, S. 291 ff.). Seine theoretische Position oszilliert dabei zwischen dem Verständnis des Mythos als (von der klassischen Antike inspirierter) Mythe, als Symbol, als autorspezifischer »Monomythos« ähnlich der Theorie Maurons und schließlich als kindhaftes Erleben. Vgl. etwa Dietrich Schlumbohm, *Die Welt als Konstruktion, Untersuchungen zum Prosawerk Cesare Pavese*, München 1978 (zum Mythischen v. a. S. 102–228) und (zum Mythos in der Lyrik) Angela Guidotti, *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Palermo 1981.
- 225 M. Rössner, *Il siciliano come »Bon Sauvage« nell'opera di Luigi Pirandello*, in: hsg. H. Harth–T. Heydenreich, *Sizilien*, Tübingen 1987. Vgl. auch ders., *Pirandello Mythenstürzer*, a. a. O. Ich bin dort von einem dreifachen Mythosbegriff ausgegangen: Mythos als irrationalistische Denkfigur im Sinne Barthes', Mythos als Form, Mythos als freies mythisches Bewußtsein. Hier haben wir es natürlich nur mit letzterer Variante zu tun.

- 226 Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, 1. Auflage: Eugene, Oregon, 1957; 2. Auflage: Madrid 1975. Zitate im Text beziehen sich auf die zweite Auflage.
- 227 So etwa Beverly J. De Long, *Mythic Unity in Lorca's Camborio Poems*, in: *Hispania* 52/1969, S. 840–845 und viele andere. Auf den Spuren Correas wandeln unter anderen Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid 1963; Richard Saez, *The Ritual Sacrifice in Lorca's »Poet in New York«*, in: hsg. Manuel Durán, *Lorca. A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 1962, S. 108–129; Hernán Vidal, »Paisaje de la multitud que vomita«: poema de ruptura de la visión mítica en García Lorca, in: *Romance notes* X (1968/69), S. 226–232; schließlich schon vor Correa: Juan López Morillas, *García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el »Romancero gitano«*, in: *Cuadernos Americanos*, IX, 5, 1950, S. 238–250. Die Parallele in der Beachtung des mythischen Aspekts in Lorcas Werk soll freilich nicht heißen, daß die angedeuteten Thesen hier kritiklos übernommen werden, was vor allem im Falle Saez' recht problematisch wäre. Siehe zur Kritik dieses Ansatzes schon Horst Rogmann, *García Lorca*, Darmstadt 1981, S. 45 f.
- 228 Rogmann, a. a. O., S. 121 f.
- 229 Damit wird auch die Kritik wieder aufgenommen, die Buñuel und J. R. Jiménez schon im Augenblick des Erscheinens am *Romancero gitano* übten – vgl. dazu Rogmann, a. a. O., S. 18.
- 230 Roy Campbell, *Lorca. An Appreciation of his Poetry*, Cambridge 1952; vgl. auch Angel del Ríos Überblick über dergleichen vernichtende Urteile in ders., *Poeta en Nueva York*, Madrid 1958, S. 9.
- 231 Correa, a. a. O., S. 11 und passim.
- 232 vgl. Rogmann, a. a. O., S. 33 f. Das gilt wohl auch noch heute, wenngleich Horst Rogmann versichert, daß sich das Interesse der jüngeren Generation (wenigstens in Spanien) mehr und mehr zum *Poeta en Nueva York* hin verlagert.
- 233 Vgl. etwa López Morillas, a. a. O., und Alfredo Rodríguez, *García Lorca, los gitanos y la Guardia Civil*, in: *Hispanófila*, 64/1978, S. 61–69.
- 234 Die Nähe des Zigeuners zum Künstler bei Lorca hat, so würde ich meinen, etwas mit Lorcas Zugang zu der Zigeunerfigur zu tun, der in erster Linie über Musik und Musikethnologie (seine Mitarbeit am Cante-jondo-Wettbewerb mit De Falla, die schließlich zu seinem eigenen *Cante jondo*-Zyklus führt, seine Romanzen- und Wiegenlieder-Sammeltätigkeit, usw.) erfolgt. Der Zigeuner ist denn auch der Sänger der Romanzen im *Romancero gitano*, so daß Lorca sich sogar gegen die Legende zur Wehr setzen mußte, er sei selbst ein naturbelassener Zigeuner – eine interessante Parallele übrigens zu der mißverstandenen Identifikation mancher lateinamerikanischer Autoren mit der indianischen Volksgruppe, deren Bewußtseinsaspekte sie ästhetisierend verwenden. Einer näheren (und hier nicht möglichen) Betrachtung wert wäre in diesem Zusammenhang auch das Problem der »synästhetischen Gruppen« in Lorcas Werk: der musikorientierten »regionalistischen« Werkgruppe (vom *Cante jondo* bis zu den mit Gesangseinlagen reich ausgestatteten bäuerlichen Dramen) stünde die bildorientierte Gruppe der Werke mit

surrealistischen Anklängen (*Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años*, usw.) gegenüber, die mit ähnlichen Bildern und Collagen arbeitet wie Lorcás Zeichnungen dieser Zeit. Es gibt freilich Überschneidungen (etwa *Son de negros en cuba* in *Poeta en Nueva York*).

- 235 Zitate hier und in der Folge nach der zweibändigen Ausgabe: Federico García Lorca, *Obras Completas*, hsg. Arturo del Hoyo, Madrid (Aguilar) (20)1977, abgekürzt: OC. Die Übersetzung habe ich – wegen der bekannten Problematik der einzig verfügbaren Beck-Version – selbst vorgenommen, dabei aber den Beck-Text zugrunde gelegt.
- 236 Diese Formulierung entspricht natürlich nicht der Selbstdefinition eines realen Zigeuners, der sich allenfalls mit seinem Sippennamen (etwa Roma), nicht aber mit dem Namen bezeichnen würde, den die Nicht-Zigeuner seinem Volk geben. Aber Lorca ist eben kein Ethnologe, sondern Lyriker, und seine Zigeuner sind, wie schon mehrfach betont, nicht dem Mimesis-Gebot entsprechend dargestellt.
- 237 »Dissonant« ist hier im Sinne Hugo Friedrichs zu verstehen, der in seiner *Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek 1956, die Dissonanz als Charakteristikum moderner Lyrik in Analogie zur zeitgenössischen Musik festhält.
- 238 Zu dem (auch in Spanien) häufigen Auftreten der Christusgestalt im vorangehenden Fin-de-siècle vgl. Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, Kap. 1: »Doppelgänger Christi«, S. 13–43.
- 239 So heißt es in einem Brief vom Juli 1926 an Melchor Fernández Almagro: »Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales (. . .) Ya tengo hechos . . . *El teniente coronel de la Guardia Civil*, (. . .). Poesía pura. Desnuda. (. . .) Son más *universales* que el resto de mi obra . . .« (OC II, S. 1149); aber das dürfte wohl eher der augenblicklichen Stimmung des Dichters zuzuschreiben zu sein.
- 240 López Morillas, a. a. O., S. 244.
- 241 »Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado, o de clavarse un tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos . . .« (OC I, 1127.)
- 242 Vgl. Frantz Fanons Thesen in: ders., *Peau noire, masques blanches*, Paris 1952.
- 243 »Protestaba de toda esta carne robada al paraíso, manejada por judíos de nariz gélida y alma secante, y protestaba de lo más triste, de que los negros no querían ser negros, de que inventen pomadas para quitar el delicioso rizado del cabello, y polvos que vuelven la cara gris, y jarabes que ensanchan la cintura y marchitan el succulento kaki de los labios.« (OC I, 1128.)
- 244 Auf Kontakte mit Zigeunern gibt Lorca selbst in einem Brief an Adolfo Salazar vom 2. 8. 1921 einen Hinweis. Er nehme jetzt Gitarreunterricht, um Flamenco spielen zu lernen, heißt es da, und seine Lehrer seien »*el Lombardo* (un gitano maravilloso)« und »*Frasquito er de La Fuente* (otro gitano espléndido)«. (OC II, 1182.)
- 245 »Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. (. . .) Los gitanos son un

tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien que no soy.» (OC II, 1232.) Weitere Beispiele für die Ablehnung des Rufes, selbst ein Zigeuner zu sein und »authentische Zigeunerdichtung« geschaffen zu haben, finden sich u. a. in einem Interview mit E. Giménez Caballero von 1928 (OC II, 934 f.), oder in Briefen an Melchor Fernández Almagro und José Bergamín (OC II, 1163 bzw. 1282), die sogar noch vor der Veröffentlichung des *Romancero gitano* liegen. Diese Ablehnung der Identifikation des Autors mit dem projizierten Paradiesbewohner sollte vor allzu simplistischen Interpretationen seines Werks als Regressionsideologie, wie das etwa in Rogmann, a. a. O., S. 120 ff. anklingt, bewahren. Man darf bei aller Kritik den Blick für die Distanzierung, die sich aus der ästhetischen Verarbeitung ergibt, nicht verlieren.

246 López Morillas, a. a. O., S. 243.

247 Übrigens führt Lorca selbst dieses »Mythenschaffen« wie viele andere Elemente seiner Poetik auf Góngora zurück, von dem es in seinem Vortrag *La imagen poética en Don Luis de Góngora* heißt: »Ha llegado a tener un sentimiento teogónico tan agudo, que transforma en mito todo cuanto toca.« (OC I, 1049.)

248 Brief an Jorge Guillén vom 2. 3. 1926: »En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva.« (OC II, 1214.)

249 Das gilt natürlich nur für den spanischen Bereich. Franz Rohs (1925) und Massimo Bontempellis (1926) Verwendung des Begriffs liegen noch früher als diese Äußerung Loras. Siehe zur Begriffsgeschichte das »realismo mágico« die Diskussion zwischen Angel Flores (*Magical Realism in Spanish American Fiction*, in: *Hispania* 38/1955, S. 187–192) und Luis Leal (*El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, in: *Cuadernos Americanos* 153/1967, S. 230–235), weiters die diesbezüglichen Beiträge in hsg. D. A. Yates, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing 1975; Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas 1976; Dieter Janik, *Der »realismo mágico« – Zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman*, in: hsg. J. Hösle-W. Eitel, *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte* (Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag), Tübingen 1972, S. 375–387, und zuletzt Seymour Menton, *El realismo mágico y la narrativa del asalto inminente*, in: *Iberoromania* NF 19/1984, S. 45–52.

250 »Desde los primeros versos se nota que el mito está mezclado con el elemento que pudiéramos llamar realista, aunque no lo es, puesto que al contacto con el plano mágico se torna aun más misterioso e indescifrable . . .« (OC I, 1116.)

251 Correa, a. a. O., S. 40, S. 75. Vgl. die Ausführungen in Correas Abschnitt über den *Romancero gitano* auch zum folgenden, in dem nur in Kürze resümiert wird, was Correa ausführlich an Beispielen demonstriert.

252 So heißt es im Kommentar zur Lesung (OC I, 1114): »El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía.«

- 253 So schlägt Lorca im Brief vom 8. 9. 1928 an Sebastián Gasch vor, die moderne Kunstszene Andalusiens und Kataloniens in einer Sondernummer des *Gallo* darzustellen, »para demostrar como solo estas dos regiones mediterráneas triunfan en la península.« (OC II, 1299.)
- 254 »La siguiirya gitana me había evocado a mí (lírico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la *fuelle palpitante de la poesía* »niña«, el camino donde murió el primer pájaro y se murió de herrumbre la primera flecha.« (OC I, 1005 f., Hervorhebung M. R.)
- 255 »Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo. (...) Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica.« (OC I, 1017.)
- 256 »Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos.« (OC I, 1069.) Dieser Essay ist in der Ausgabe der Gesammelten Werke von Del Hoyo nur teilweise im Wortlaut, teilweise in einer indirekten Wiedergabe enthalten, und leider ist gerade diese Passage in den *Obras completas* nur indirekt wiedergegeben. Eine sehr ähnliche Formulierung findet sich in Pirandellos Drama *Enrico IV*, wo die Titelfigur das verlorene kindliche Bewußtsein mit den Worten beschreibt: »Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato!« Und schließlich weist auch Cotrone in der Erläuterung seiner neuen Theaterkonzeption in den *Giganti della montagna* auf das Kind als Vorbild hin: »Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!« Die Stelle aus *Enrico IV* könnte Lorca bekannt gewesen sein, der Pirandellos Namen bisweilen erwähnt (so in der *Charla sobre teatro* von 1935, OC I, 1216 oder in dem Brief an Ezio Levi aus dem vorhergehenden Jahr, in dem er sogar erwähnt, er sei von Pirandello zu einem Theaterkongreß [wohl Convegno Volta?] eingeladen worden).
- 257 »Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones virgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. »Evasión« de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.« (OC I, 1067.)
- 258 »Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. (...) Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades.« (OC I, 1069 f.)
- 259 Eine solche Einordnung geschieht etwa bei Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor 1968, oder bei C. B. Morris, *Surrealism and Spain 1920–1936*, Cambridge 1972. Zur Kritik an dieser Zuordnung z. B. Rogmann, a. a. O., S. 35.
- 260 »Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de manzana y de la arena,
es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,

para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas
de las cocinas.« (OC I, 460.)

- 261 »Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!
El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!« (OC I, 471.)
- 262 »Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría.
Esta es la pura verdad.« (OC II, 684.)
- 263 »... estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me
entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero
nunca por divertirme.« (ebda.)
- 264 »Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar,
muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su
misma boca.« (ebda.)
- 265 »Dios, no. A mi no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuen-
ta de que no existe? Son los hombres los que tienen que amparar.« (ebda.,
685.)
- 266 »Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara ra-
yos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los
campos.« (ebda.)
- 267 Die komplexe Auseinandersetzung Lorcás mit dem zeitgenössischen Katho-
lizismus, die von einer gewissen Tendenz zu einem ursprünglicheren Chri-
stentum geprägt ist, ist vor allem bezüglich der Sammlung *Poeta en Nueva*
York untersucht worden – vgl. etwa Derek Harris, *The Religious Theme in*
Lorca's »Poeta en Nueva York«, in: *BHS* LIV/1977, S. 315–326 oder Daniel
Eisenberg, *»Poeta en Nueva York«: historia y problemas de un texto de Lor-*
ca, Barcelona 1976. Diese Tendenz entspricht im übrigen der Pirandellos in
seinem »mito religioso« *Làzzaro* und einigen Novellen, die dieses Thema
behandeln.
- 268 Es sei hier nur auf seine frühe Gedichtsammlung *Pasqua di Gea* verwiesen,
in der Pirandello Jesus als »figlio della morte« dem aufblühenden Leben der
heidnischen Erde (Gäa) gegenüberstellt. Aber auch noch in dem eben er-
wähnten »mito religioso« *Làzzaro* stellt das in Dogmen erstarrte Christen-
tum Diego Spinas, in dem ein Wunder nur dann möglich ist, wenn es die
dogmatischen Glaubenssätze respektiert, die Sphäre des Todes dar, während
die (auch moralisch freiere) Naturreligiosität der Mutter Leben schenkt und
eine Auferstehung möglich macht. Im übrigen läßt sich gerade in *Yerma*
durch das Anklingen des Medea-Motivs und die Tötung des Mannes am
Schluß auch eine Parallele zu Pirandellos ähnlich endendem »mito sociale«

La nuova colonia ziehen, dessen Protagonistin *La Spera* zu Beginn auch »vertrocknet« ist – sie hat keine Milch für ihr Kind, und das Wunder des Einschießens der Muttermilch gibt den Auftakt zu dem Drama. Ohne einen Einfluß konstatieren zu wollen, wäre rein zeitlich denkbar, daß Lorca von diesen Stücken Kenntnis hatte.

- 269 Mit dieser Interpretation stehe ich im Gegensatz zu Francisco Ruíz Ramón, *Historia del teatro español*, 2: *Siglo XX*, Madrid 1971, S. 216 ff., der einer Äußerung Lorcás zufolge meint, man dürfe das Drama nur als Tragödie der »mujer estéril«, nicht aber der »mujer infecundada« deuten. Es drehe sich daher rein um das psychologische Problem Yermas, mit ihrer offenbar biologisch begründeten Sterilität fertig zu werden, und das ganze *honra*-Thema diene nur der dramatisch-strukturellen Entwicklung dieses Konflikts, besitze aber keinen Eigenwert. Die hier aus dem Zusammenhang des Gesamtwerks entwickelte Perspektive scheint mir jedoch ein gewichtigeres Argument abzugeben als eine aus dem Kontext gerissene Äußerung Lorcás. Im übrigen lassen sich beide Interpretationen auch vereinen, wenn man eine Ebene der Illusionswirklichkeit einführt, die für die Protagonistin Gültigkeit hat, und auf der es dann sehr wohl zum Konflikt zwischen moralischem Zwang und mythischer Freiheit kommen kann.
- 270 Eine Interpretation von *Bodas de sangre* unter dem Gesichtspunkt des Mythischen findet sich bei Correa, a. a. O., S. 82–116, und in Martin Bernhofers Studie *Der Tod im dramatischen Werk von Don Ramón del Valle-Inclán und Federico García Lorca*, Diss. Wien 1983, S. 257–271.
- 271 Die Textunsicherheit beruht darauf, daß die Stücke zu Lorcás Lebzeiten weder aufgeführt noch veröffentlicht wurden. So ist erst 1978 eine einigermaßen textkritische Ausgabe von *El público* und *Comedia sin título* erschienen (hsg. R. Martínez Nadal und Marie Laffranque, Barcelona), in der die Herausgeber immer noch auf zahlreiche ungeklärte Passagen hinweisen müssen. Zitate aus *El público* und *Comedia sin título* beziehen sich nicht auf die genannte Ausgabe der *Obras completas*, sondern auf diese Ausgabe.
- 272 Interview 1935 (Hervorhebung von mir): »Mis primeras comedias son irrepresentables. (...) En estas comedias imposibles está *mi verdadero propósito*. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas.« (OC II, 1079.)
- 273 Vgl. dazu Rafael Martínez Nadal, »*El público*«. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México (2)1974, S. 109 f.
- 274 »El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.
(...)
El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.« (OC II, 424 f.)
- 275 »El poeta Virgilio construyó una mosca de oro y murieron todas las moscas que envenenaban el aire de Nápoles. Ahí dentro, en el circo, hay oro blan-

do, suficiente para hacer una estatua del mismo tamaño . . . que usted.« (OC II, 435.)

276 Martínez Nadal, a. a. O., S. 105–113.

277 » . . . Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?« (*Público*, 129; dt. Fassung: übs. Rudolf Wittkopf, Frankfurt/M., 1986, 46.)

278 »ESTUDIANTE 2. En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.« (131, dt. S. 47.)

279 »Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes de calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender lleno de espíritu y subyugado por la acción.« (155, dt. 56.)

280 Vgl. dazu das Schlußkapitel meines *Pirandello Mythenstürzer*, a. a. O.

281 »Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lirás de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante.« (319, dt. 65.)

282 Es ist hier nicht der Ort für eine detailliertere Interpretation dieser von der Kritik stets stiefmütterlich behandelten Dramen (tatsächlich existiert zu *El público* außer Martínez Nadals kluger Analyse in ders., *El público. Amor y muerte* . . ., a. a. O., kaum ein ernsthafter Versuch der Interpretation); der Vergleich mit Pirandellos Metatheater-Trilogie und mit seinen Versuchen zur Schaffung einer Zone der Koexistenz sämtlicher Wahrheiten in der Villa »La Scalogna« der *Giganti della montagna* könnte m. E. aber manches erhellen, was bislang durch die Etikettierung als »surrealistisch« oder »absurd« einfach beiseite geschoben wurde, wenngleich man die Anspielungen auf eine soziale Revolution, die bei Lorca (vor allem im *Sin título*-Fragment) zum Unterschied von Pirandello da sind, nicht unterschätzen darf.

VIERTER ABSCHNITT

Paradiessuche und Spuren magisch-mythischen Denkens in der lateinamerikanischen Literatur nach 1945

- 1 Man vergleiche etwa Karl Kohuts Interview-Sammlung *Escribir en París*, Frankfurt/M. 1983. Einen umfassenderen Überblick über die Entwicklung der lateinamerikanischen Identitätsdiskussion, als das in dieser knappen Einführung möglich ist, gibt Irleamar Chiampi in ihrer Studie *El realismo maravilloso*, Caracas 1983, S. 121–164.

- 2 Vgl. etwa Daríos Gedichte *A Roosevelt* (aus *Cantos de vida y esperanza*) und die Nummer I aus dem Zyklus *Los cisnes*.
- 3 »Eramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norte América y la montera de España.« (José Martí, *Nuestra América*, zitiert nach: hsg. Leopoldo Zea, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, Mexico 1979. S. 70–82.)
- 4 Diese Entwicklung hat u. a. Dieter Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung*, a. a. O., S. 65 ff. nachgezeichnet. Spezifisch aufgearbeitet wurde diese Phase der Identitätssuche in vorbildlicher Weise schließlich bei Frauke Gewecke, »Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und empanzipatorischer Rebellion«, in: *IBERO-AMERICANA* 7/1983, Nr. 19/20, S. 43–68.
- 5 Gemeint ist vor allem der Essay *Eurindia* des Argentiniers Ricardo Rojas (1924). Siehe dazu auch Marta Strassberger, *Über den Indianismus – Das iberoindianische Lebensgefühl und seine Gestaltung bei Ricardo Rojas*, Hamburg 1951, sowie auch die Wiener Dissertation von María Teresa Martínez, *Americanismo y europeismo: el problema de la originalidad americana* (1986).
- 6 Hier ist die Rede von den Essays, die im Umkreis des mexikanischen Ateneo entstanden sind, insbesondere *La raza cósmica* von José Vasconcelos (1925). In dieser »kosmischen Rasse« sind Indios und Mestizen inbegriffen. In beiden Essays steht die Verschmelzung von europäischem und indianischem Erbe im Vordergrund, aber Rojas stellt mehr auf eine geistige Synthese ab (die er in okkultur Tradition mit Initiationsriten imaginiert), Vasconcelos (mit dem Asturias auch noch vor Abfassung seiner Dissertation Kontakt hatte) auf eine reale Rassenmischung. Zum *mestizaje* allgemein siehe die Zeitschrift *Aportes*, Nr. 14/Okt. 1969, v. a. Fernando Silva Santisteban, »El mito del mestizaje«, S. 39–52. Eine m. E. richtige Einschätzung der Neubewertung des Indio in dieser *mestizaje*-Ideologie findet sich bei I. Chiampi, a. a. O., S. 146: »... er war ein Motor für die antieuropäische und antispanische Rebellion, die aus ihm bald ein *ästhetisches Objekt* (ein Modell der Reinheit, der instinktiven Kraft, der Gemeinschaft mit der Natur) machen sollte, bald – in der Quechua- und Nahuatl-Version des Marxismus – ein *soziales und politisches Objekt*«.
- 7 Horst Rogmann, *Narrative Strukturen und magischer Realismus in den frühen Romanen von M. A. Asturias*, Frankfurt/M. 1978, Kapitel V (»Magischer Realismus«), passim. Unverständlich, daß dagegen ein Kenner Lateinamerikas wie Günter W. Lorenz noch 1970 behaupten konnte, daß »mit Ausnahme von Alejo Carpentier alle bedeutenden magischen Realisten Indios oder Mestizen sind, die in indigenem Milieu aufwuchsen und sich zu ihrem indianischen Erbe bekennen« (G. W. Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika. Chronik einer Wirklichkeit. Motive und Strukturen*, Tübingen-Basel 1970, S. 107). Von den dort aufgezählten Autoren (Roa Bastos, Asturias, R. Castellanos, O. Paz, C. Alegría, J.- M. Arguedas und Pablo Neruda) entspricht keiner (nicht einmal Arguedas) zur Gänze dieser Definition, die wohl mehr vom präsumptiv exotistischen Erwartungshorizont eines deutschen Leserpublikums geprägt ist und somit Rogmanns Vorwurf der »Mystifikation« wenigstens in diesem Punkt berechtigt erscheinen läßt (in *Bemerkungen zur Mystifikation lateinamerikanischer Literatur*, in: hsg. Rolf Klopfer, *Bildung und Ausbil-*

ung in der Romania, [Akten des Romanistentages 1977], München 1979, S. 359–370). Allerdings kann ich Rogmanns Argumentation nicht ganz folgen, daß auch der – oben besprochene – Versuch, das »Amerikanische« vom »Europäischen« abzuheben, deshalb zum Scheitern verurteilt sei, weil der Gegenbegriff in der Definition des Neuen »bereits mit anklingt« (*Narrative Strukturen*, a. a. O., S. 204). Das gilt ja wohl in jedem Fall einer differenzierenden Definition und macht eine solche deshalb noch nicht unmöglich.

- 8 Lida Aronne Amestoy, *America en la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Buenos Aires 1976.
- 9 Ebda., S. 82. Auch eine noch spätere und ein wenig präzisere Arbeit, Graciela Riccis *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*, Buenos Aires 1985, kommt mit teils strukturalistischen, teils der Jung-Schule entstammenden psychoanalytischen Methoden zu dem Schluß, Lateinamerika wäre der »Raum des Möglichen«, in dem die Neu-Schöpfung des Mythos eine zukünftige Wirklichkeit bestimmen könnte.
- 10 Das Mythisch-Magische als Allerweltsformel findet sich etwa bei Leo Pollmann, *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, Stuttgart 1968 – s. dazu die Kritik bei Janik, *Der »realismo mágico«*. Zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman, in: hsg. J. Hösle – W. Eitel, *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte* (Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag), S. 375–387, insbesondere S. 377, wo er das Magische in dieser Verwendung als »allzuleichte Formel« und »Wunderbegriff« bezeichnet; weitere Verallgemeinerungen finden sich bei Günter Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur*, S. 104: »Aus der Verschmelzung europäischer, indigener und afrikanischer Magien wurde die Magie Amerikas, die seit jeher hinter jeder Dichtung, hinter aller Literatur wirkt . . .« und in der, freilich übertrieben polemischen und – ins andere Extrem umschlagend – kämpferisch monistischen (und eurozentrischen) Auffassung Horst Rogmanns (in *Bemerkungen zur Mystifikation . . .*), derzufolge zwischen den Indios und einem »bayrischen, bretonischen etc. »Eingeborenen«« offenbar kein Unterschied besteht.
- 11 Für einen Überblick über diese Werke siehe die umfassende Bibliographie bei Dieter Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung*, a. a. O., und die Ergänzungen von Gustav Siebenmann in seiner Rezension des genannten Werks in *Rjb* 29/1978, S. 392–397.
- 12 Rogmann, *Narrative Strukturen*, a. a. O., analysiert zwar, bezogen auf Asturias' frühe Romane, die Mechanismen, in denen sich mythisch-magisches Denken ausdrückt, verurteilt aber gleichzeitig deren Verwendung, weil durch sie »reale Probleme« »nicht durchsichtig gemacht werden«, sondern nur eine »mythische Scheinlösung« erfahren.
- 13 Vgl. dazu etwa die im ersten Abschnitt dieser Studie genannten Arbeiten von Ludwig Schrader und Karl Hölz.
- 14 So verwendet z. B. Gustav Siebenmann, der in seiner Rezension der Janik-schen Arbeit der Verwendung des »Magischen« noch durchaus (und teilweise zu Recht) skeptisch gegenübersteht, in einem neueren Aufsatz den Begriff »mythisches Erzählen« eben als jene Kategorie der lateinamerikanischen Literatur, die dieser »den Schritt zur Weltliteratur« ermöglicht habe: *Die neue*

Literatur Lateinamerikas: Eine neue Weltliteratur?, in: *Iberoromania* NF. 18/1983, S. 139–149, wo es heißt: »Das Überschreiten der Provinzialität und des Lokalen wurde erst möglich, als der naive Realismus ersetzt wurde durch mythisches Erzählen« (S. 142). Siebenmann versteht darunter allerdings nicht die Übernahme des »primitiven Denkens in die Erzählperspektive, sondern die Verwendung »humaner Archetypen«. Seine Idee, die lateinamerikanische Literatur strebe in diesem Sinn auf eine »Welt-Literatur« zu, stellt m. E. einen sehr sinnvollen Mittelweg zwischen den extremen Auffassungen der Literatur als das »ganz Andere« (wie etwa bei Lorenz und teilweise auch noch bei Janik) und als »rein europäische Erscheinung« (Rogmann) dar.

- 15 Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung*, a. a. O., S. 106.
- 16 So Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid 1971, S. 191, auf den Spuren Frantz Fanons.
- 17 Der Einfluß der Surrealisten und darüber hinaus der gesamten europäischen Avantgarde (Futurismus, Dada, Expressionismus) auf den »Magischen Realismus« und verwandte Strömungen wird allgemein anerkannt. Vgl. z. B. Janik, *Magische Wirklichkeitsauffassung*, a. a. O., S. 21 oder Siebenmann, *Die neue Literatur*, a. a. O., S. 142: »Der in Europa zunächst destruktive Avantgardismus hat in Lateinamerika sogleich positiv gewirkt, indem er der autochthonen, vorerst nationalen, später kontinentalen Literatur den Weg zur Eigenständigkeit freigeräumt hat.« Siehe auch die Beiträge in: hsg. Peter Earle – Germán Gullón, *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia 1977, und schließlich wieder Rogmann, *Narrative Strukturen ...*, a. a. O., S. 214–249, wo sich ein überzeugender Nachweis der Übernahmen surrealistischer Techniken und Anregungen bei Asturias und anderen Vertretern der neuen lateinamerikanischen Literatur findet. Der Autor spricht für Asturias' Frühwerk sogar von der »Antwort eines mittelamerikanischen Intellektuellen auf Anregungen, die ihn aus und in großstädtischem, französischem Kulturmilieu erreichten« (S. 240), und zieht auch Verbindungslinien zum gleichzeitigen Exotismus (S. 243). Problematisch ist allerdings seine Wertung: Asturias sei »durch Anregungen des französischen Surrealismus verführt worden«, heißt es da (S. 246, Hervorhebung von mir), und so mündet die Analyse Rogmanns schließlich in den von der marxistischen Kritik stereotyp gegen die Surrealisten erhobenen Vorwurf (der nun auch auf Asturias ausgedehnt wird), es sei ihnen nicht gelungen, »den Unterschied zwischen Kunst und Praxis aufzuheben« (S. 249).
- 18 Brief aus Haiti vom Oktober 1498; vgl. dazu Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, a. a. O., Bd. II, S. 904 ff., v. a. S. 907. – Siehe allgemein zur europäischen (»paradiesischen«) Perspektive gegenüber der Neuen Welt Pedro Henríquez Ureñas Einleitungskapitel (»El descubrimiento del Nuevo Mundo en la imaginación europea«) zu seinem Buch *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Mexico 1949, S. 9–34 und Sérgio Buarque de Holandas Studie *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, Sao Paulo (2)1969. Schließlich baut auf der Figur des »Paradiessuchers« auch Fernando Aínsa (*Los buscadores de la Utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, Caracas 1976, v. a. S. 121 ff.) seinen Versuch

auf, eine Formel für die gesamte Literatur des Subkontinents zu finden. Trotz vieler guter Ansätze scheint mir dieses Bestreben wieder gefährlich nahe an einen (diesmal sogar kontinentalen) Monomythos im Sinne Campbells zu geraten.

- 19 Amerigo Vespucci, *Die Neue Welt*, in: *Die Neue Welt. Chroniken Lateinamerikas von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen*, hsg. E. Rodríguez Monegal, Frankfurt/M. 1982, S. 81–88.
- 20 Rudolf Großmann, *Der Indio in Dichtung und Erzählungskunst der Lateinamerikaner – Fiktion und Wirklichkeit*, in: *RJb* 26/1975, S. 326–342, v. a. S. 326. Nicht haltbar erscheint mir dagegen Großmanns These in seinem Standardwerk *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München 1968, der Indianer sei in der Literatur des Subkontinents immer schon anders dargestellt worden als in Europa.
- 21 Die Unterteilung in die romantisch-idealisierende Strömung des Indianismus und die sozial engagierte des Indigenismus stammt aus den 30er Jahren und stützt sich auf die beiden Dissertationen von Concha Meléndez (Puerto Rico), *La novela indianista en Hispanoamérica: 1832–1889*, Madrid 1934, und Aida Cometta Manzoni, *El indio en la poesía de la América española*, Buenos Aires 1939, wobei der im Grunde recht unbedeutende Roman *Aves sin nido* (1889) der Peruanerin Matto de Turner als Wendepunkt gilt. Diese Einteilung wird mutatis mutandis in den meisten neueren Arbeiten zu diesem Thema übernommen (vgl. außer Großmann, a. a. O., auch Seymour Menton, *La novela del indio y las corrientes literarias*, in: hsg. D. Bleznich-J. Valencia, *Estudios sobre literatura hispanoamericana* [Homenaje a Luis Leal], Madrid 1978, S. 63–73, Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid [3]1976, v. a. S. 481–512, und viele andere mehr). Schließlich sollte die treffende Kurz-Definition bei Maria José de Queiroz, *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispanoamericanas*, Belo Horizonte 1962, S. 19, erwähnt werden, die den Indio des Indianismo als »nobre selvagem«, den des Indigenismo als »cão sujo« (dreckigen Hund) bezeichnet.
- 22 Am Beginn dieser sozialen und politischen Bewegung zur Achtung der Rechte der Indianer steht Manuel González Pradas Essay *Nuestros indios* von 1904. Die Pläne für eine Neuordnung der Gesellschaft, die bei einer gerechteren Bodenverteilung den Anfang machen will (vgl. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]), übernehmen einzelne (dem marxistischen Standpunkt entgegenkommende) Institute der präkolumbianischen Gesellschaften, vor allem in dem Plan der Wiedereinführung des kollektiven Landbesitzes, während ansonsten »Inkarestaurations-träumen« eine glatte Abfuhr erteilt wird. Allerdings schwebt Mariátegui prinzipiell eine Vereinbarkeit von (indianischem) Mythos und Sozialismus vor; so unterstreicht er mehrfach die Notwendigkeit des Mythischen: »Weder die Vernunft noch die Wissenschaft können das Bedürfnis nach dem Unendlichen, das der Mensch in sich trägt, zur Gänze stillen . . . nur der Mythos hat die seltsame Macht, in die Tiefen seines Wesens eindringen zu können.« (*El alma matinal*, Lima 1959, S. 18.)
- 23 Dadurch ergibt sich ein gewöhnlich eher schematischer Aufbau der indigeni-

stischen Romane, den sogar Seymour Menton in seinem eher positiven Aufsatz (a. a. O., S. 66) feststellt und der reichlich Ansatz zur Kritik bietet: Als Beispiel sei nur Mario Vargas Llosa genannt, der dem indigenistischen Roman mangelnde Authentizität, vor allem aber – m. E. meist zu Recht – ästhetische Mittelmäßigkeit vorwirft (M. Vargas Llosa, *Tres notas sobre Arguedas*, in: *Nueva novela latinoamericana*, hsg. Jorge Lafforgue, Buenos Aires 1969, S. 34 f.).

- 24 »Su sabiduría, pues, no excluye la inocencia y la ingenuidad. No excluye ni aun la ignorancia. Esa ignorancia (...) es en Rosendo Maqui tanto más sabia cuanto que no rechaza, e inclusive desea, lo que los hombres llaman el progreso y la civilización.« (Ciro Alegria, *El mundo es ancho y ajeno*, Buenos Aires, Losada, 1961, S. 61 f.) Übersetzungen von mir.
- 25 »De nuestro lado, no nos permitimos la más leve sonrisa ante Rosendo. Mas si consideramos que muchos sacerdotes de grandes y evolucionadas religiones terminaron por creer, por un fenómeno de autosugestión, en ritos que en un principio destinaron a la simpleza de los fieles. Nos explicamos entonces, que el ingenuo y panteísta Rosendo se haya acostado esa noche poseído de una inefable confianza.« (*El mundo ...*, S. 259)
- 26 Über die Stellung Arguedas' gehen, wie angedeutet, die Meinungen beträchtlich auseinander. Während ihn Vargas Llosa (a. a. O.) unter die Indigenisten einreicht, bei denen die Überbetonung des Inhalts einen Mangel in der ästhetischen Verarbeitung bedinge, und Ernst Gerhards in seiner Berliner Dissertation *Das Bild des Indio in der peruanischen Literatur. Mythos und Mystifikation der indianischen Welt bei José María Arguedas* (1972) – von einem marxistischen Standpunkt aus – dieselben Vorwürfe (mangelnde Authentizität und formale Mängel) erhebt (ebda., S. 160 f.), wird in einigen neueren Aufsätzen Arguedas' Spätwerk eben als Überwindung des traditionellen Indigenismus gepriesen: so bei José Vera Morales, *Die Überwindung des literarischen indigenismo in »Los ríos profundos« von José María Arguedas. Eine Untersuchung zum Beginn der Moderne in der lateinamerikanischen Epik*, Hamburg 1974. Frauke Gewecke (*»Todas las sangres« de JMA: La superación del indigenismo tradicional bajo el aspecto del desarrollo social*, in: *Iberoromania* N. F. 5/[1976]1980, S. 189–206) sieht den letzten Roman Arguedas' nicht nur als »Überwindung der statischen Konzeption einer starr dualistischen Sozialstruktur«, sondern geradezu als Modell für die soziale Entwicklung eines Entwicklungslandes.
- 27 Vgl. M. R., *Überlegungen zur wechselseitigen Rolle von Surrealismus und der indianisch-mythischen Welt in der lateinamerikanischen Literatur*, a. a. O.
- 28 Diese engen Beziehungen lassen sich durch zahlreiche Beispiele belegen: so kommt der Modernist Oswald de Andrade schon 1912 auf einer Parisreise mit dem Futurismus in Berührung und hält auch in den folgenden Jahren Kontakt mit den meisten Avantgardegruppen; Ronald de Carvalho beteiligt sich 1915 an der Gründung der portugiesischen Avantgardezeitschrift *Orfeu*, in der u. a. Fernando Pessoa publizierte; und wer nicht nach Europa pilgern konnte oder wollte wie Oswalds Namensvetter Mário de Andrade, der informierte sich wenigstens durch regelmäßige Lektüre der Pariser Zeitschriften –

die Kenntnis der französischen Sprache war in dieser Zeit für brasilianische Intellektuelle eine Selbstverständlichkeit. Schließlich ist in der ersten Phase der Einfluß von Blaise Cendrars bestimmend, der sich in diesen Jahren in Brasilien aufhält; in *Trop c'est trop* bezeichnet er Brasilien als »Utopialand« und als »Inkarnation des dadaistischen Geistes« und bekennt, in Rio das »Mißtrauen in die Logik« gelernt zu haben. Einen Überblick darüber gibt die hervorragend dokumentierte Monographie von Erdmute Wenzel White, *Les années vingt au Brésil. Le modernisme et l'Avant-Garde internationale*, Paris 1976.

- 29 Die Selbstdefinition der Modernisten als »Futuristen« ist freilich heftig umstritten. Vgl. etwa die Polemik zwischen Oswald u. Mário de Andrade in folgenden Zeitungsartikeln: Oswald, »O Meu Poeta Futurista«, in: *Jornal do Comércio* (ed. S. Paulo), 27. 5. 1921; Mário: »Futurista?!«, ebda., 6. 6. 21; Oswald: »Literatura Contemporânea«, ebda., 12. 6. 21. Zumindest ab 1925 sind die Dada-Einflüsse wesentlich bestimmender, wie Norval Baitello jun. (*Die Dada-Internationale. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien*, Frankfurt/M. 1987) gezeigt hat.
- 30 Aus einem Interview mit Mário de Andrade in *A Noite*, Rio, 11. 12. 1925, zitiert nach dem Band: hsg. Marta Rossetti Batista et al., *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*, São Paulo 1972, S. 233. Weitere Zitate als *Tempo*, ... beziehen sich auf diese vorzügliche Dokumentation, die aus einer 1972 in Frankreich, Portugal und mehreren Ländern Lateinamerikas gezeigten Ausstellung hervorgegangen ist.
- 31 Ebda., S. 244, erklärt Manuel Bandeira, der nach Mário de Andrade sicher bedeutendste modernistische Lyriker, der im Rahmen des *Mes modernista* einige traditionelle Sonette der Literatur einer »Übersetzung ins Moderne« unterzieht, die Prinzipien der modernistischen Sprache, darunter die Vorliebe für Substantiva an Stelle von Adjektiven. Ähnliches weist João Pacheco, *Poesia e prosa de Mário de Andrade*, São Paulo 1970, S. 25 f. für Mário de Andrades *Paulicéia desvairada* nach.
- 32 »Nós só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia.« (Mário de Andrade, in: *Tempo*, S. 224.)
- 33 O modernista brasileiro matou a saudade pela Europa ... O Modernista brasileiro vive, não revive. (*Tempo*, S. 236)
- 34 »Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida.« – zitiert nach dem Reprint: hsg. Augusto de Campos, *Revista de Antropofagia*, Reedición da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª »Dentições« 1928–1929, São Paulo 1976.
- 35 ebda. Übrigens hat auch das Emblem dieser radikal antieuropäischen Bewegung, der Menschenfresser, ebenso europäische Vorläufer wie der Mythos des Goldenen Zeitalters: sie reichen von Alfred Jarry über Marinettis Erzählung *Il negro* bis zu Francis Picabias Zeitschrift *Cannibale* (1920) sowie seinem *Manifeste Cannibale Dada*. Siehe dazu Heitor Martins, *Canibais europeus e Antropófagos brasileiros* I u. II, in: *Minas Gerais*, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 9. und 16. 11. 1968; Musil (s. o.) ließe sich hinzufügen.

- 36 »Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despil-o. Para que elle tome um banho daquella ›inocencia contente‹ que perdeu e que o movimento antropophago agora lhe restitue. (. . .) Nós queremos o homem sem a duvida, sem sequer a presumpção da existencia da duvida: nú, natural, antropophago.« (ebda., S. 8.)
- 37 »Note você como a Europa procura se primitivisar. Ahí estão todos os grandes movimentos para prová-lo.«
 »Sob um tono de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar á própria Europa a solução do caminho ancioso em que ela se debate.« (Carta as Emboabas in Minas Gerais, 13. 5. 1928.)
- 38 »Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofagicos. (. . .) Foi esse grupo que disse numa carta aberta aos reitores das Universidades Europeas: [Zitat s. o. im Artaud-Kapitel, S. 145 f.] Nunca antes soprara tão alto o desespero final dos cristianizados. Depois do surrealismo, só a antropofagia.« – ebda., aus der 2. *Dentição* stammend, die als wöchentliche Seite des *Diário de São Paulo* zwischen März und August 1929 erschien. Der zitierte Artikel ist in der ersten derartigen Ausgabe (vom 17. 3. 1929) enthalten.
- 39 »»MACUNAIMA« é o nosso livro ciclico, a nossa Odysséa. Mas elle já cede á aproximação da ›descida‹ antropofagica. – »MACUNAIMA« pois, os antropofagos a reivindicam para si.« – ebda., Nr. vom 14. 4. 1929, Artikel »Moquem. II. Hors d'œuvre« von Osvaldo Costa unter dem Pseudonym »Tamandare«. Diese Verbundenheit zeigt sich auch in einem Erzählgedicht des Mitherausgebers der *Revista de Antropofagia*, Raul Bopp, dem 1931 veröffentlichten *Cobra Norato*, in dem ebenfalls eine Verquickung der modernen Zivilisation mit (diesmal weitgehend erfundenen) indianischen Legenden in einer von magisch-mythischem Denken geprägten Welt der ständigen Metamorphose stattfindet, in der Raum und Zeit aufgehoben sind und auch die Suche nach einem irdischen Paradies, den *Terras-do-Sem-Fim* ihren Platz hat. Erdmute Wenzel White hat diesen Text mit *Macunaíma* gemeinsam in einer unserem Ansatz entsprechenden Weise als die erste brasilianische Rezeption des Surrealismus durch Verquickung mit indianischen Mythen gedeutet: E. W. W., *The Folklorization of Surrealism in Two Brazilian Masterpieces: »Macunaíma« and »Cobra Norato«*, in: hsg. Earle-Gullón, *Surrealismo/Surrealismos*, a. a. O., S. 92–98. Dort wird auch die »Antropofagia«-Bewegung im Sinne einer Verquickung surrealistischer Theorie (ich füge hinzu: der ersten Phase) und indianischer Volkskultur gedeutet: »By associating the theories of André Breton with indigenous folklore, Antropofagia opened up an unexplored territory of modern artistic creation.« (ebda., S. 92.)
- 40 Die *Paulicéia* ist zudem auch im Kontext einer gesamt-lateinamerikanischen Strömung der Großstadtdichtung zu sehen (vgl. etwa Jorge Luis Borges' ultraistischen Gedichtband *Fervor de Buenos Aires* von 1923). Eine umfassende Parallelsetzung Mário de Andrade – Borges findet sich übrigens bei Emir Rodríguez Monegal, *Mário de Andrade/Borges*, São Paulo 1978.
- 41 Mário de Andrade, *Poesias completas*, (Obras completas II), Sao Paulo 1955, S. 22 f.

- 42 Vgl. dazu José Guilherme Merquior, *Drei Schriftsteller des »Modernismo«: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima*, in: hsg. M. Strausfeld, *Brasilianische Literatur*, Frankfurt/M. 1984, S. 121–158, wo es heißt: »Das 1920 geschriebene Buch zirkulierte unter der jungen Avantgarde São Paulos; es wurde eine Art kultischer Einführung in den »modernismo caboclo« (einheimischen Modernismus).« (S. 136.) In diesem Zusammenhang ist auch auf die Bedeutung von Mário de Andrade als Dichtungstheoretiker hinzuweisen. Während die anderen Modernisten (meist eher vage) Manifeste veröffentlichen, hat er in dem *Prefácio Interessantíssimo* und in dem 1925 erschienenen Text *A Escrava que não é Isaura* eine spielerische, aber durchaus profunde Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Lyrik in portugiesischer Sprache vorgelegt. Daß er dabei sehr von der französischen Theoriediskussion beeinflusst war, die er aus Zeitschriften ständig verfolgte, hat Maria Helena Grembecki am Beispiel der 1920 bis 1925 erscheinenden Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* (gegründet von Jeanneret und Ozenfant, Autoren unter anderem Paul Dermée, Jean Epstein und Vicente Huidobro) nachgewiesen: dies., *Mário de Andrade e »L'Esprit Nouveau«*, S. Paulo 1969. Auf die Auseinandersetzung mit Dada und Surrealismus weist auch die Diskussion von Texten von Tzara, Picabia, Eluard und Aragon hin.
- 43 Die Geschichte der sexuellen Initiation eines Halbwüchsigen aus bürgerlicher Familie durch ein deutsches Kinderfräulein wird keineswegs linear erzählt, sondern immer wieder vom Erzähler durch Eingriffe in der Tradition des Antiromans durchbrochen. Das gipfelt darin, daß er einmal kurz und bündig den Roman für beendet erklärt, um ihn dann doch fortzuführen, und daß er sich als handelnde Figur wenig später, weil zu geschwätzig, während eines Essens mit den übrigen Figuren einfach aus dem Roman eliminiert. Diese Techniken erinnern ein bißchen an ähnliche Verfahren von Unamuno bis Pirandello, ja bis Doderer, stellen im Jahr 1927 in Brasilien allerdings etwas völlig Unerhörtes dar. Die Kritik interessiert sich allerdings beinahe ausschließlich für die offenkundigen Freud-Spuren in dem Roman, was den Autor zu der traurigen Feststellung bewegt: »Não posso me queixar de incompreendido, não, porém, é certo que fui transcompreendido, se posso falar assim.« (Brief an *Diário Nacional*, S. Paulo, 4. 12. 1927, in: *Tempo*, S. 282.)
- 44 Haroldo de Campos, »*Macunaíma*«: *Die strukturelle Imagination* (ursprüngl. 1973 in Portugiesisch veröffentlicht), in: hsg. Strausfeld, *Brasilian. Literatur*, a. a. O., S. 159–172, hier: S. 161.
- 45 Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur . . .*, a. a. O., S. 230 f. Dazu bleibt nur zu sagen, daß trotz des durch die Anführungszeichen erweckten Anscheins, hier würden Absichtserklärungen des Autors zitiert, sich diese Vorhaben nicht bei Mário de Andrade, sondern wohl ausschließlich bei seinen Interpreten und Kritikern finden lassen – wenn man von der Revolutionierung der Sprache absieht, die Mário de Andrade stets als sein wichtigstes Ziel nennt. Noch unverständlicher ist, wieso »das Unternehmen an der »Realität des Romans« [was immer das sein mag] scheiterte, die de Andrade außer acht gelassen hatte« und wieso all das darauf zurückzuführen ist, daß er »nicht nach der Synthese strebte«.
- 46 »... transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros

- seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias.» (*Tempo*, S. 296.)
- 47 Bekanntlich hat diese Tradition des Anti-Romans schon lange vor Mário de Andrade in Brasilien Adepten gefunden: etwa Machado de Assis, besonders mit seinen *Memórias postumas de Bras Cubas*.
- 48 Was nicht heißt, daß der Roman nicht ernstzunehmen wäre oder von seinem Autor nicht ernst genommen worden wäre. In späteren Briefen deutet Mário de Andrade im Gegenteil an, er habe bei der Abfassung, vor allem gegen Ende, ständig »Tränen in den Augen gehabt«.
- 49 Vgl. dazu Haroldo de Campos, a. a. O., S. 166 ff. und ders., *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo 1973.
- 50 Mário de Andrade soll laut Curt Meyer-Clasons Nachwort zu seiner deutschen Übersetzung (Frankfurt/M., 1982, nach der auch zitiert wird) allerdings die 2. Auflage von Koch-Grünbergs Buch, Stuttgart 1924, benützt haben. Mir lag nur die 1. Auflage (Berlin 1916) vor. Größere Veränderungen im Mythenmaterial wären jedoch unwahrscheinlich.
- 51 »O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão o mais venezuelano . . . Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o que. (. . .) Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira.« (*Tempo*, S. 292.)
- 52 Koch-Grünberg, a. a. O., S. 5; zum »Trickster« vgl. Kerényi-Jung-Radin 1979 (Bibliographie zu I).
- 53 Dabei handelt es sich um einen Versuch der Bewältigung neuer Lebenserfahrung (durch die Konfrontation mit einer fortgeschritteneren Kultur) mit den Mitteln des Mythos, wie sie etwa in den »Cargo«-Mythen der Südsee auftritt. – Vgl. Rolf Eickelpasch, *Mythos und Sozialstruktur*, Düsseldorf 1973, und seine Ausführungen zum Cargo-Mythos (v. a. S. 99–123).
- 54 »Que mundo de bichos! que desproposito de papões roncando, mauaris sacis boitatás nos atalhos nas socavas nas cordas dos morros furados por grotões donde gentama saia muito branquinha branquissima, de certo a filharada da mandioca! . . . A inteligencia do heroi estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra êle que o saguiassú não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. (. . .) Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. (. . .) Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras mais macanuda que Vei a Sol, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina . . .« (*Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, São Paulo, 1928, 60, dt. S. 35 f.)
- 55 »Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens«, ebda. 62, dt. 37. Man könnte das natürlich auf die in den ursprünglichen Mythen vorhandene Verwischung der Unterscheidung zwischen Menschen und Tieren zurückführen (vgl. Koch-Grünberg, Einleitung, S. 15 und die Mythe Nr. 27, »Der Besuch im Himmel«, wo es auf S. 86 heißt: »Wenn Sie im Himmel ankommen, ziehen die Königsgeier die Kleider aus und sind dann Leute.«). In *Macunaíma* wird einmal direkt auf diesen Glauben angespielt, indem es von Tieren heißt, sie seien »vor Urzeiten Menschen genau wie wir« gewesen.

- 56 Nr. 46 bei Koch-Grünberg, der auch die Verwandtschaft zu zahlreichen nordamerikanischen Stammesmythen nachweist: Die Krabbe schickt ihre Augen zum Spiel an den Meeresstrand und ruft sie wieder zurück. Der neugierige Jaguar will das auch versuchen; als er es trotz Warnung tut, werden seine Augen von einem Fisch gefressen, und er verfolgt nun die Krabbe, um sich zu rächen, kann sie jedoch nicht sehen, so daß sie in ihrem Versteck unter dem Blattstiel eines Palmblattes unerkant bleibt. Aus diesem wird die Rückenschale, die die Krabben heute noch haben, während der Jaguar schließlich vom Königseier ein neues Paar Augen bekommt.
- 57 Ähnlich gestaltet Mário de Andrade die Erzählung von der Heimtücke Macunaímas und Jiguês um, die zur Entstehung von Stachelrochen und Giftschlange führt (Koch-Grünberg Nr. 7): Während die Struktur (Neckerei der Brüder beim Bau einer Hütte) mitten in São Paulo beibehalten wird, haben sich die dabei geschaffenen Plagen modernisiert und heißen jetzt Kaffeeschmarotzer, Baumwollkäfer und Fußball (*Macunaíma*, dt. 43 f.).
- 58 Die erste hat Macunaímas Tötung durch den Riesen und seine nachfolgende Auferstehung mit Hilfe des Zauberers Maanape und tierischer Adjuvanten zum Thema: Die Episode läuft wie folgt ab: Der Held, der dem Ruf eines Gespenstes antwortet (das sich als Piaimã entpuppt), wird von diesem mit dem Blasrohr erlegt, zerstückelt und gekocht, hierauf aber von seinem Bruder Maanape befreit und wiedererweckt, wobei ihm zwei Tiere behilflich sind: die (tatsächlich blutsaugende) Wespe Kambezike (in der »Rhapsodie« wird sie aus nicht unmittelbar einsichtigen Gründen zur Ameise gleichen Namens) saugt Macunaímas Blut vom Boden auf und speit es dann in den Korb, in dem Fleisch und Knochen sind; die Eidechse Zelézeleg verwandelt sich für Maanape in eine Brücke, damit er in Piaimãs Haus gelangen und seinen Bruder befreien kann; ihr entspricht – wieder eine Anpassung an die technische Zivilisation – die Zecke Zlezlegue, die sich in den Yale-Sicherheitsschlüssel zur Paulistaner Villa des Riesen verwandelt. (Die Bezeichnung »tierische Adjuvant« übernehme ich von A. Greimas, *Strukturelle Semantik*, übers. J. Ihwe, Braunschweig 1971.) – Die zweite Geschichte behandelt Piaimãs Tod. In ihr spielt im Urtext nicht Macunaíma die Hauptrolle, sondern der jüngste Sohn einer von dem Riesen bereits fast zur Gänze ausgerotteten Familie, der Piaimã – in Abwandlung des »Hänsel-und-Gretel«-Motivs – in seiner eigenen Falle fängt (einer Schaukel, von der aus die Opfer in ein Loch fallen, unter dem die Frau des Menschenfressers mit dem Kochtopf wartet). Bei Mário de Andrade ist das unschuldige erste Opfer ein Chauffeur, der von der stacheligen Schaukel aufgespießt wird und in den darunter stehenden großen Makkaronitopf fällt. Macunaíma wird dadurch vorsichtig, verlangt von Piaimã, er solle ihm zuerst einmal das Schaukeln vormachen, und befördert nun seinerseits den Riesen in den Sugo-Topf, wobei dieser mit einer letzten Anstrengung gerade noch rufen kann: »Käse fehlt!« (*Macunaíma*, dt. 127.)
- 59 Für eine genaue Analyse der Quellen siehe M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro (5)1978.
- 60 Das steht noch im Zusammenhang mit der allgemein-modernistischen »guerra ao passadismo«, insbesondere im Bereich der Literatursprache.
- 61 Eine Art Auerhahn, auch Mutum genannt.

- 62 »Macunaíma parou fatigado. Então se erguei do povaréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-passaros os pais-dos peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos êsses conhecidos que param no campo do céu. (. . .) E todos êsses assombros de primeiro foram gente e depois foram os assombros misteriosos que fizeram nascer todos os seres vivos. E agora são as estrêlas do céu. O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio de estrêlas vivas.« (*Macunaíma*, 145, dt. 85 f.)
- 63 »Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada música mesmo por causa das repetições, que é costume nos livros religiosos e dos cantos estagnados no rapsodismo popular.« (*Tempo*, S. 290.)
- 64 »Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.« (*Macunaíma*, 283, dt. 162.)
- 65 Weshalb er in einem jüngeren Essay, der sich um den Nachweis einer ein Jahrhundert zurückreichenden Tradition des »Gaunerromans« in der brasilianischen Literatur bemüht, geradezu zum Symbol des »malandro«, des Gauners, erhoben wird (Antônio Cândido, *Dialética da malandragem*, São Paulo, 1970).
- 66 »O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. (. . .) Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei).« (*Tempo*, S. 289.) Dennoch hat Macunaíma Charakterzüge – sowohl bei Koch-Grünberg als auch bei M. de Andrade (s. auch in der Folge): Es sind im wesentlichen die Eigenschaften des »Trickster« aus dem gleichnamigen Mythenzyklus der nordamerikanischen Indianer; z. T. stimmen sie aber auch mit den Eigenschaften überein, die der Modernist Paulo Prado in seinem ebenfalls 1928 erschienenen Essay *Retrato do Brasil* dem brasilianischen Volkscharakter zuschreibt.
- 67 »Forçoso é continuar, para que o idealismo floresça e as ilusões fecundem, a castigar os que se aviltam no »far niente« burguês e vicioso e a exaltar os que compreenderam e sublimaram as artes, no convívio da divina Preguiça!« (Artikell in *A Gazeta*, S. Paulo, 3. 9. 1918 – *Tempo*, S. 183.)
- 68 Und diese Eigenschaftslosigkeit wird bei M. de Andrade jedenfalls negativ gewertet, wie mir aus dem Kommentar des 2. Vorwortentwurfs zur Eigenschaftslosigkeit des Helden hervorzugehen scheint: »Sem esse pessimismo eu não seria amigo sincero dos meus patrícios. É a sátira dura do livro.« (*Tempo*, S. 293.)
- 69 Emir Rodríguez Monegal, *Graciliano Ramos und der Regionalismus aus dem brasilianischen Nordosten*, in: hsg. Strausfeld, *Brasilianische Literatur*, a. a. O., S. 208–233, Zitat: S. 213.
- 70 »Macunaíma: me servindo aliás sem consciência preestabelecida disso, por instinto, duma alógica sistemática, embora satírica ou coisa que o valha, o caráter religioso do livro ficou acentuado.« (*Tempo*, S. 295.)
- 71 Mit Ausnahme natürlich des erwähnten Gedichtes von Bopp und anderer Werke, die noch im unmittelbarem Zusammenhang mit dem Modernismus

entstanden sind. Zu dem genannten Regionalismus vgl. Rodríguez Monegal, a. a. O., S. 215 und passim.

72 »Grito imperioso de brancura em mim

...

Me sinto branco, fatalisadamente um ser de mundos que nunca vi

...

Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!

De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinada,

Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,

Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,

Purificado na revolta contra os brancos, as patrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!

Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre de America!

Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!«

(*Poesias completas*, S. 285.)

73 Zu den Abgrenzungsversuchen zwischen den verschiedenen Etikettierungen der neueren lateinamerikanischen Literatur siehe Anm. 249 zu Teil III. Zuletzt hat Graciela Ricci, a. a. O., eine Verbindung der beiden Hauptformeln zu einem »RMM« abgekürzten *Realismo mágico maravilloso* vorgeschlagen. Die theoretisch fundierteste Auseinandersetzung scheint mir jedoch der semiologisch vorgehende Ansatz von Irlemar Chiampi, a. a. O., die den Begriff »realismo maravilloso« vorschlägt, weil »maravilloso« zum Unterschied von »mágico« eine literarische Kategorie sei. Mit ihrer gründlichen Analyse, die auch die geistes- und ideologiegeschichtliche Perspektive einbezieht, sollte der Etikettenstreit definitiv beendet sein.

74 Ariel Dorfman, »*Hombres de Maíz*«. *El mito como tiempo y como palabra* (1968), hier zitiert nach: hsg. Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Miguel Angel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York 1971, 231–259. Zitat: S. 233.

75 So beendet Asturias das (vermutlich 1966 stattgefunden) Gespräch mit Luis Harss mit dem seither ständig in Klappentexten, als Motto von Studien und an dergleichen Orten mehr zitierten Satz: »Unter den Indios gibt es den Glauben an die ›Große Zunge‹. Die ›Große Zunge‹ ist der Sprecher des Stammes. Und in gewisser Weise bin ich ebendas gewesen: der Sprecher meines Stammes.« (»Entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua. El Gran Lengua es el vocero de la tribu. Y en cierto modo es lo que yo he sido: el vocero de mi tribu.« – Luis Harss – Barbara Dohmann, »Miguel Angel Asturias o la Tierra Florida«, in: *Los nuestros*, Buenos Aires [5]1973, S. 87–127, Zitat: S. 127.)

76 Vgl. das Kapitel »Irdisches Paradies Amerika?«, S. 177 ff. sowie Anm. 7. Speziell zu Asturias hat Günter Lorenz in der leider lange Zeit einzigen Monographie (*Miguel Angel Asturias*, Neuwied-Berlin 1968) noch eine Reihe anderer, erstaunlicher Fehlinformationen zusammengestellt: So präsentiert er Asturias als »Lehrer, Vorbild und geistiges Oberhaupt der Mayas unserer Zeit« (9), der natürlich – trotz Asturias' seit 1966 vorliegendem Dementi bei Harss, a. a. O., S. 113 – »mehrere indianische Dialekte Guatemalas beherrscht« und die Übersetzung seines Lehrers Raynaud auf ihre Authentizität

geprüft habe (31). Das vorübergehende »Monopol« dieses Buches in der deutschsprachigen Asturias-Forschung hat unglücklicherweise sogar so ernstzunehmende Kritiker wie Ludwig Schrader bisweilen veranlaßt, sich auf Lorenz als Gewährsmann für Asturias' angebliche Verwurzelung im Herzen der Mayas zu berufen (etwa: Ludwig Schrader, *Die Kunst und die alten Götter bei Asturias. Zur Deutung von »Clarivigilia primaveral«*, in: hsg. E. Leubell, Schrader, *Interpretation und Vergleich* [Festschrift für W. Pabst], Berlin 1972, 267–301, S. 271).

- 77 Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, San José 1976; in der Folge zitiert als »López A.«, hier: S. 47 f.
- 78 So von dem Amerikanisten J. Lafaye – siehe dazu Amos Segala, *Fonction et dialectique de l'indigénisme et de l'hispanité dans l'œuvre d' Asturias*, in: *Europe*, Mai–Juni 1975, 53^e année, N° 553–554, »Miguel Angel Asturias«, 101–118, S. 111 f.
- 79 Miguel Angel Asturias, *El problema social del indio* (y otros textos), hsg. Claude Couffon, Paris 1971, S. 107 (»Man tue doch mit dem Indio, was man mit anderen Tierrassen tut, wenn diese Degenerationserscheinungen zeigen«) bzw. S. 109 f. (wo eine genaue Beschreibung der idealen Kreuzungsrasse nach Körperbau, Kopfform, Charaktertypus [Sanguiniker], Hautfarbe [natürlich weiß] und Charaktereigenschaften gegeben wird), und passim.
- 80 Horst Rogmann, *Miguel Angel Asturias, Dios maya*, in: *Escritura*, A. III, N° 5/6, Caracas, enero/diciembre 1978, 11–24, S. 12.
- 81 Gordon Brotherstone, *La mágica selva americana: Miguel Angel Asturias*, ebda., 79–97, S. 88.
- 82 »... como es natural, debe empezarse por enseñarles castellano. Enseñar al indio en su dialecto, sobre dificultarse más, es perjudicial. La educación (...) perseguirá preparar al indio para una más sana comprensión de sus relaciones sociales, combatir sus supersticiones sin herirle ...« (Asturias, *El problema social* ..., S. 99.)
- 83 So meint Brotherstone, a. a. O., S. 84, Asturias' Weg hätte ihn – ohne Europaufenthalt – auch dazu führen können, ein Werk in Art des frühindigenistischen Romans *Raza de bronce* von Alcides Arguedas zu verfassen.
- 84 Harss. a. a. O., S. 113.
- 85 »Lo que estamos haciendo es inventar, crear una lengua, un vehículo de expresión de lo nuestro (...) Y no lo estamos inventando porque sí, por capricho, por novelería, por exotismo (...) Lo hacemos impulsados por la sangre indígena y en el caso nuestro, en el caso guatemalteco, porque se nos exige, como ya ocurría en nuestras mitologías, para desvelar el misterio, encontrar la palabra exacta, el término preciso, aquel que los dioses escondieron como parte del fuego sagrado y que las tribus fueron descubriendo en su peregrinar.« (M. A. Asturias, *Dissertazione sul tema »Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana«*, in: *Studi di letteratura ispano-americana*, 7/1976, Milano, 45–54, S. 53.)
- 86 »Para nosotros el surrealismo representó (...) el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano. (...) El surrealismo (...) fue una gran posibilidad de independencia respecto a los moldes occidentales.« (López A., S. 80 f.)

- 87 Carlos Rincón, *Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del »realismo magico« en Miguel Angel Asturias*, in: *Escritura*, a. a. O., 25–61, v. a. S. 25 ff.
- 88 »On trouve dans le *Popol Vuh* et dans les *Annales de Xahil*, par exemple, ce qu'on pourrait appeler un surréalisme lucide, végétal, antérieur à tout ce qui nous est connu.« – Zit. nach Claude Couffon, *Miguel Angel Asturias*, Paris 1970 (Seghers, Poètes d'aujourd'hui 196), S. 23.
- 89 »D'ailleurs, le Guatemala est un pays surréaliste. Tout – hommes, paysages et choses – y flotte dans un climat surréaliste, de folies et d'images juxtaposées« (ebda.). Ähnlich argumentieren übrigens auch Europäer über Lateinamerika: Wie wir gesehen haben, ist für Blaise Cendrars Brasilien »die Inkarnation des dadaistischen Geistes«. (Vgl. Anm. 28.)
- 90 Den Terminus »Bon Sauvage« in Bezug auf die ersten Werke Asturias' gebraucht schon der Mitherausgeber der »Edición crítica de las Obras Completas«, Gerald Martin, der in seinem »Estudio general« zu *Hombres de Maiz*, Paris-Mexiko 1981, xxi-ccxiv, S. clxiv, in Bezug auf *Leyendas de Guatemala* von einer modernen Form des »buen salvaje« als »exotismo tercermundista« spricht.
- 91 Miguel Angel Asturias selbst spricht in diesem Sinne von grundlegenden Unterschieden zwischen dem europäischen und dem lateinamerikanischen Roman – siehe Harss, a. a. O., S. 116 f.
- 92 Luis de Arrigoitia, »*Leyendas de Guatemala*«, in: hsg. Giacomani, *Homenaje*, a. a. O., 31–49, S. 39.
- 93 Vgl. ebda., S. 42. Trotz des unbestreitbaren Einflusses der übersetzten Texte geht Arrigoitia aber wohl zu weit, wenn er meint, die *Leyendas* seien bloß eine Collage aus Elementen der indianischen Heiligen Bücher (»compuestas más que escritas«). Die schöpferische Leistung des Autors, wie immer man sie auch definieren mag, scheint mir unbestreitbar. So wertet etwa Christoph Strosetzki, »*Magischer Realismus« oder die Archäologie des Mythos*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F. 27/1986, 175–196, die *Leyendas* als »archäologische Allegorie« übereinander geschichteter Städte aus den verschiedenen Epochen der (nicht nur indianischen) Geschichte Guatemalas. Von den fünf eigentlichen »Leyendas« haben zwei (»Leyenda del Cadejo« und »Leyenda del Sombrerón«) sogar ein rein christliches Thema, nämlich die Versuchung einer Nonne (bzw. eines Mönchs) durch den Teufel, der ununterbrochen seine Gestalt wechselt. Diesen beiden stehen zwei rein indianische Legenden gegenüber, die in Sprache, Namensgebung und Handlungsstruktur auf das *Popol Vuh* verweisen (»Leyenda del Volcán« als Schöpfungsmythe und »Leyenda de la Tatuana« als Geschichte einer Überlistung im Stile der Xibalbá-Erzählungen, wobei diesmal allerdings bereits die christlichen Spanier in der Negativrolle erscheinen). Dazu kommt die »Leyenda del tesoro del Lugar Florido«, die die Goldgier der Konquistadoren behandelt. Erst bei der zweiten Auflage 1948 fügt der Autor noch das Drama »Cuculcán« und die Erzählung »Los brujos de la tormenta primaveral« hinzu, welche im Stil stark an Saint-John Perse erinnert, mit dessen *Anabase* auch eine thematische Übereinstimmung bezüglich der Elemente Wanderung und Städtegründung besteht.

- 94 »Como se cuenta en las historias que ahora nadie cree – ni las abuelas ni los niños – . . . / Existe la creencia . . . / La tela delgadísima del sueño se puebla de sombras que la hacen temblar.« (OC I, 21 f.; dt.: übs. Fritz Vogelgsang, Frankfurt/M. 1973, S. 9 f.)
- 95 »¡Ciudades sonoras como mares abiertos!
A sus pies de piedra, bajo la vestidura ancha ceñida de leyendas, juega un pueblo niño a la política, al comercio, a la guerra . . .« (OC I, 24, dt. 15.)
- 96 Trotz dieser Nähe zu Gionos Regionalismus hat Günter Lorenz' Vergleich mit Lorcas *Cante jondo* nur wenig Berechtigung und wird vollends absurd, wenn Lorenz um des Vergleichs willen den Begriff des »indigenen Elements« von den Indios in Guatemala bis zu den »Kelten, Arabern und Juden« Spaniens ausdehnt. (Lorenz, *Asturias*, a. a. O., S. 109.)
- 97 »Nuestro problema consiste en crear una literatura que no hable del asfalto, ni del vidrio, ni del cemento. Debe hablar de la frescura de la tierra, de la semilla, del árbol.« (Harss, a. a. O., S. 107.)
- 98 Direkte Kontakte zur surrealistischen Gruppe sind freilich (im Unterschied etwa zu Carpentier) nur schwer dokumentierbar. Giovanni Battista de Cesare (*Note e riflessioni su Asturias: Dal »realismo magico« alla magia della realtà*, in: *Studi di letteratura ispano-americana* 7/1976, a. a. O., 65–72, S. 67) gibt zwar an, Asturias habe »gemeinsam« mit Alejo Carpentier die Zeitschrift »Imán« gegründet, bei der einige Surrealisten, u. a. Aragon, Desnos, Breton, Péret und Tzara, mitgearbeitet haben. Von dieser Zeitschrift ist freilich nur eine einzige Nummer erschienen; eine Mitarbeit Asturias' ist nicht nachzuweisen.
- 99 »Yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente distinto. No es una actitud intelectual, sino una actitud vital, existencial. Es la actitud del indio que, con su mentalidad primitiva e infantil, mezcla lo real y lo imaginado, lo real y lo del sueño.« Manuel Azaña – Claude Mie, *Entrevista con Miguel Angel Asturias, Premio Nobel*, in: *BH*, 70/1968, 134–139, S. 136. Vgl. dazu auch Arrigoitia's Äußerung (a. a. O., S. 45) über die Rolle der *Leyendas* im Rahmen der Suche nach nationaler Identität: » . . . todo el libro no es otra cosa que la toma de conciencia de un pueblo americano . . .«
- 100 Vgl. etwa Schrader, *Die Kunst und die alten Götter*, a. a. O., S. 275 (»Die Grenzen zwischen *prosa* und *poesía* bei A. festzulegen, dürfte freilich unheimlich schwierig sein«), Claude Couffon, a. a. O., S. 42 (»*Hommes de Maïs* est un roman-poème«), Raúl Leiva, *La poesía de Miguel Angel Asturias*, in: hsg. Giacomán, *Homenaje*, a. a. O., 15–30, S. 19 (»*Hombres de maíz* . . . nos parece agitada por tempestades de intenso lirismo«), und viele andere mehr.
- 101 Für das negative Werturteil sei Seymour Mentons bekanntes Urteil genannt, *HdM* könnte eine »magnífica antología de cuentos y folklore maya« sein, hätte sich Asturias nicht unnötigerweise darum bemüht, mit beinahe lächerlichen, artifiziellen Mitteln die Geschichten zu einem Roman zu verknüpfen (S. Menton, *Miguel Angel Asturias: Realidad y fantasía*, in: hsg. Giacomán, *Homenaje*, a. a. O., 73–125, S. 102 f.). Im Rahmen der deutschsprachigen

Hispanistik schließt sich dem Horst Rogmann in seiner Habilitationsschrift an, indem er versucht, Greimas'sche Strukturmodelle der Organisation mythischer Erzählungen auf Asturias' Roman anzuwenden und aus der Unmöglichkeit dieses Unterfangens auf ein Scheitern des Romans schließt, weil er »mit dem vom Autor [wieso eigentlich von diesem?] gewählten narrativen Schema in Konflikt gerät«. (Rogmann, *Narrative Strukturen* ..., a. a. O. S. 24). Ein solches Werturteil wird noch fraglicher, wenn Rogmann zweihundert Seiten später den Roman eben deshalb gegenüber *El señor presidente* für veraltet erklärt, weil er sich noch weitgehend an das mythische Schema der Aufhebung negativer durch positiver Elemente halte und deshalb einen Effekt erzeuge, der dem eines trivialen happy-end ähnlich sei (ebda., S. 213). – Die positiven Werturteile sind äußerst zahlreich; es sei paradigmatisch auf Giovanni Battista de Cesare verwiesen, der in diesem Zusammenhang betont, das Wertkriterium der Einheit sei eine Vorstellung des 19. Jahrhunderts und könne in einer Zeit, in der der Roman dazu tendiere, alle traditionellen Wertvorstellungen in Frage zu stellen, nicht mehr naiv und ohne Problematisierung verwendet werden (G. Battista de Cesare, *Unità ed episodicità di »HdM«*. *Contributo ad una analisi del romanzo di Asturias*, in: *Studi di letteratura ispano-americana*, Milano, 5/1974, 29–44, S. 30 f.).

102 Vgl. dazu etwa D. Janik, a. a. O., S. 165, der *HdM* als »das schwierigste« der Werke Asturias' bezeichnet. Die ungenaue Leseweise mancher Rezensenten schlägt sich schon im Klappentext zu der ersten deutschen Übersetzung von Rodolfo Selke mit dem mißglückten Titel »Maismänner« (Hamburg 1956) nieder, in dem nicht weniger als drei Hauptfiguren verwechselt bzw. falsch charakterisiert werden (vgl. dazu schon Schrader, *Conejos amarillos en el cielo. Zu einigen Konstanten im Romanwerk von Miguel Angel Asturias*, in *IBERO-ROMANIA* 2/1970, 231–247, S. 231). Aber auch ansonsten genauer arbeitende Kritiker wie Horst Rogmann bleiben von kleinen Verwechslungen nicht verschont: so wird bei ihm (*Narrative Strukturen*, a. a. O., S. 21) Hilario Sacayón als »indio« bezeichnet, obwohl er eindeutig als »ladino« charakterisiert ist und dies in der unter anderem auf der Opposition indios/ladinos aufgebauten Welt des Romans (vgl. G. Martin, *Estudio general*) keineswegs gleichgültig ist.

103 Vgl. Menton, *Realidad y fantasía*, a. a. O.; die Stimmen für die Bedeutung der *Hombres de maíz* im Werk von Asturias sind dagegen vor allem in der neueren Literatur überaus zahlreich. Es sei nur Luis Harss (a. a. O., S. 102) erwähnt, der schon 1966 erklärt: »*El señor presidente* seguirá interesando como una vistosa reliquia, pero es probablemente por *Hombres de maíz* que Asturias será recordado.« Auch die nächste Schriftstellergeneration scheint dieses Urteil zu teilen, wie sich aus Julio Cortázar's Bezugnahme auf das Buch (von der noch die Rede sein wird) ebenso ergibt wie aus Mario Vargas Llosas Feststellung, es handle sich um »el [libro] más moderno y más literario de todos los que escribió«. (M. Vargas Llosa, *Una nueva lectura de »HdM«*, in: hsg. G. Martin, *Hombres de maíz*, edición crítica, in der Folge zitiert als HdM-EC, a. a. O., xvii–xx, S. xvii.)

104 Stilistisch schenkt Asturias den Romananfängen meist besondere Beachtung, so daß die ersten Abschnitte gewöhnlich zu Anthologiestücken werden –

- vgl. das berühmte »Alumbra, lumbre de alumbre, luzbel de piedralumbre . . .« aus dem *Señor presidente*.
- 105 »– El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.
 – El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha . . .
 – El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemadas que ponen la luna color de hormiga vieja . . .« (HdM-EC, 5; dt. Fassung: übs. Rodolfo Selke-Willi Zurbrüggen, *Die Maismenschen*, Bornheim-Merten 1983, S. 7.)
- 106 HdM-EC, 6. – Der »Witz« dieses Bildes liegt in der Ambivalenz des Begriffes »media luna«, der sowohl Halbmond als auch Frühstückskipferl bedeuten kann, wobei das kosmische Geschehen die erste, das Wort »Schlürfen« aber die zweite Bedeutung assoziieren läßt. Diese ironisch wirkende Polyvalenz entgeht sogar dem ansonsten übergründlichen Kommentar G. Martin (siehe die Anmerkung zur *Edición crítica*).
- 107 »Conejos amarillos en el cielo, conejos amarillos en el monte, conejos amarillos en el agua guerrearán con el Gaspar.« (HdM-EC, 5, dt. 8.)
- 108 Der Nahualismo ist ein Glaube an ein mit dem Menschen verbundenes Tier, das Asturias im Glossar zu seinen *Leyendas* mit dem christlichen Schutzengel vergleicht. Da es nicht Clan-gebunden ist, kann es sich kaum um ein Totemtier handeln. Eher ist in dem bei Lévy-Bruhl geschilderten Sinne eine magische Doppelnatur gewisser Menschen anzunehmen; in diesem Sinne tritt der Nahual bei Nicho und dem Curandero in Erscheinung, während Goyos Opossum (tacuatín) offensichtlich wirklich die Rolle eines guten Engels spielt, der beim Sündenfall das Weite sucht.
- 109 Vgl. Schrader, *Conejos amarillos* . . ., wo dieses Prinzip als einheitsstiftend für den ganzen Roman gesehen wird.
- 110 Vgl. dazu Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (hsg. Mitscherlich-Richards-Strakey, Fischer Studienausgabe Bd. II), Frankfurt/M. 1982, 305 ff.
- 111 Vgl. dazu Asturias' Aussagen im Gespräch mit A. López, a. a. O., S. 85.
- 112 Dieser Terminus ist ja bei uns im Rahmen verschiedener Bürgerinitiativen und Grün-Bewegungen wieder ziemlich gebräuchlich geworden; für das Publikationsdatum des Romans (1949) ist eine solche Vertrautheit kaum anzunehmen. Allerdings nimmt Asturias damit einen ideologisch besetzten Begriff des französischen Regionalismus auf, der uns schon in Gionos *Présentation de Pan* als Bezeichnung für die Tätigkeit des Holzfällens begegnet war (siehe oben S. 107).
- 113 »Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz.« (HdM-EC, 8, dt. 12.) Den Gebrauchswert des Mais über den Tauschwert zu stellen ist auch der Inhalt des »Urvertrags«, den Rogmann (*Narrative Strukturen*, a. a. O.) im Zuge seiner Anwendung der Terminologie von A. Greimas als Ausgangspunkt des Romans postuliert.
- 114 Allerdings ist Nahum Megged durchaus beizustimmen, wenn er darauf hinweist, das ursprüngliche, in weit autoritativerem Ton ausgesprochene Gebot

beziehe sich ja gerade nicht auf den Mais, sondern auf den Baum, den Gaspar zu schützen habe. Hieraus ließe sich erneut eine Parallele zum Baumkult bei Giono ziehen, zumal Megged auch von einer Verbindung Natur – Paradies spricht. (Nahum Megged, *Artificio y naturaleza en las obras de Miguel Angel Asturias*, in: *Hispania* 59/1976, 319–328, v. a. S. 324 f.)

- 115 Martin, *Estudio general*, a. a. O., S. xcix bezieht sich dabei auf Engels' *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*: »Ebenso wie im Denken Marx' und Engels' der Augenblick des Gleichgewichts wiederkehrt, den die primitive *Gens* dargestellt hat, so wendet auch Asturias seinen Blick über Spanier und Mayas hinweg zurück, um in die Welt des Gaspar Ilóm heimzukehren.«
- 116 »... apareció con el alba Gaspar Ilóm, superior a la muerte, superior al veneno, pero sus hombres habían sido sorprendidos y aniquilados por la montada.« (HdM-EC, S. 18 f., dt. S. 28.)
- 117 Ähnlich wie in Lorcas *Bodas de sangre*, wo die Mutter, und in *Yerma*, wo die »Vieja I« von »verdorbenem Samen« sprechen.
- 118 Dorfman, a. a. O., S. 253.
- 119 Vgl. dazu Sabine Hargous, *Beschwörer der Seelen* (»Les Appeleurs d'âmes«, übs. A. Raeuber), Basel 1976, passim.
- 120 Vgl. etwa: Lévy-Bruhl, *Die Seele der Primitiven*, a. a. O., S. 165 ff.; *Carnets*, S. 153 ff. und passim.
- 121 Martin, a. a. O., S. clv/clvi legt eine recht plausible Datierung des zeitlichen Ablaufs der Romanhandlung zwischen 1900 und 1949 vor, demzufolge Teil IV 1907 spielt und Teil V ungefähr um 1930 einsetzen würde.
- 122 »Wie in allen Werken Asturias' sind einige der besten Szenen humoristischer Natur.« (Harss, a. a. O., S. 110.)
- 123 Dafür spricht auch das schöne Symbol der inexistenten Amateblüte, die »nur die Blinden sehen«, und das Martin zufolge (HdM-EC, 369) an dem *Libro de los libros de Chilam Balam* inspiriert ist. Die Staroperation kann so als eine gewaltsame Erweckung zur rational-analytischen Weltsicht angesehen werden, die das verbirgt, was vorher – mit mythischen Augen – noch zu sehen gewesen war.
- 124 Zur synkretistischen Bedeutung des Kreuz-Symbols auch noch in der heutigen Gesellschaft Guatemalas vergleiche den Abschnitt »Der ›Herr Kreuz‹« aus dem Buch des Paters Luis Pacheco, *Die Religiosität der K'ekchis rund um den Mais*, Vaduz 1984, 83–92.
- 125 Dies ist wohl mit Sicherheit ein Element des traditionellen guatemalteki-schen Sagenschatzes. Derartige Felsen, die mit todbringenden Frauen in Verbindung gebracht werden, gibt es ja auch in unseren Breiten – man denke nur an den Loreley-Felsen im Rhein.
- 126 Man könnte das in einer sehr gewagten Interpretation als Verwurzelung des Nahual-Ichs im Heimatboden sehen. Da Nicho gezwungen ist, aus Angst vor Strafverfolgung an die Küste zu gehen, würde er dann Opfer einer Art Spaltung: Das in der organischen Einheit der ursprünglichen Natur-Umgebung wurzelnde Ich bliebe zurück im Hochland und weiter bei dem Curandero, der »angepaßte« und »entfremdete« Nicho würde einstweilen Touristen übers Meer rudern.

- 127 Martin, *Estudio General*, HdM-EC, S. cliv.
- 128 »Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar; vos recordaste en tu borrachera lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre . . .« (HdM-EC, S. 159, dt. S. 244.)
- 129 So liest Rogman, *Narrative Strukturen*, a. a. O., S. 95, diese Aussage der Ña Moncha als »Interpretation Asturias' für seinen magischen Realismus«.
- 130 Noch darüber hinaus geht Wolfgang Theile in seiner interessanten These, *Hombres de maíz* sei im Grunde ein Metaroman, der in dem beherrschenden Prinzip der Verwandlung von Realität in Legende und umgekehrt auch die eigene Entstehung gestaltet und damit eine Tradition begründet, die bis zu Cortazar reicht (W. Theile, *Poetik und Wirklichkeitsbewußtsein im lateinamerikanischen Roman. Immanente Poetik bei Miguel Angel Asturias und Julio Cortázar*, in: *RJb* 25/1974, 318–339). Interessant ist, daß Theile in Hilario einen Dichter und die Hauptperson sieht, ihn also als *alter ego* Asturias' darstellt – das würde die im Text vorgeschlagene Interpretation bestätigen.
- 131 Dem widersprechen auch nicht die oben festgestellten zahlreichen humoristischen Ansätze und Sprachwitze – es ginge Asturias ja allenfalls um eine programmatische Aussage und nicht um eine Bilanz des vorliegenden Romans.
- 132 Hans Erich Lampl, *Halach Huinic. El testimonio mítico de Miguel Angel Asturias*, in: *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma, 62/1971, N° 185/186, 343–390, S. 358 bzw. 366 f. Lampls These deckt sich zwar weitgehend mit unserer Darstellung der Geistesströmungen in der Zwischenkriegszeit, ist diesen aber in Ton und Emphase noch so verwandt, daß das Erscheinungsdatum 1971 befremdet. Oder sollte die gegenwärtige Mythos-Welle eine genaue Wiederholung des Gewesenen bringen?
- 133 Rogmann, *Narrative Strukturen*, a. a. O., S. 7 bzw. 80.
- 134 »Si algunos artistas, poetas y escritores tienen la nostalgia del cielo, nosotros los americanos, tenemos la nostalgia de América, de una América-paraíso, que vendrá a completar la estirpe antigua, paraíso de todos los hombres.« (M. A. Asturias, Rezension von Isaac J. Pardo, *Esta tierra de gracia*, in: *Ficción*, N° 4, nov.-diciembre 1956, S. 4; zitiert nach Megged, a. a. O., S. 321.)
- 135 »Para el indio el hombre es un fantoche, un ser transitorio, un ave de paso, momentáneamente encarnado en la individualidad, de la que aspira a liberarse para volver a unirse con el Todo. (. . .) De allí su constante *nostalgia por un paraíso perdido* en la memoria de la raza, un más allá – simbolizado por el principio femenino, la Madre Tierra, »nombre de mujer que todos gritan« – al que los poetas del Nahuatl llamaron la tierra florida.« (Harss, a. a. O., S. 111, Hervorhebung M. R.)
- 136 Vgl. dazu Brotherstone, a. a. O., S. 92 f.
- 137 Schrader, *Die Kunst und die alten Götter*, a. a. O., S. 272 ff.
- 138 Vgl. dazu die unten in Anm. 145 zitierte Rede des Teufels Cashtoc aus *Mu-*

lata de tal, in dem das Selbstverständnis des (europäisch denkenden) Menschen als für sich seiendes Individuum getadelt wird (OC III, 193).

- 139 Giovanni Meo Zilio, *Lengua y estilo en Hombres de maíz*, in: hsg. Martin, HdM-EC, S. ccxlv–cclxxx.
- 140 Schrader, *Conejos amarillos*, a. a. O., S. 240 und 245.
- 141 Vgl. zu der Auseinandersetzung um die von Asturias für sich in Anspruch genommene Technik der *écriture automatique* Rincóns Kritik (a. a. O., S. 35), die jedes Auftreten der genannten Technik im surrealistischen Sinne zu Recht zurückweist und zeigt, daß Asturias nur einige Techniken des inneren Monologs verwendet hat.
- 142 »Lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o la yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque es así como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez.« (Harss, a. a. O., 105.)
- 143 ebda., S. 102.
- 144 »Naturaleza, lengua y magia sustentan la novela americana, magia de la tierra, lengua de sus pueblos y geografía de su mundo. (. . .) No podemos separar nuestra novela de la mente mágica americana, del lenguaje que hablamos y del mundo que nos rodea.« (M. A. Asturias, *Dissertazione . . .*, a. a. O., S. 54.) Seltsamerweise scheint Asturias B. L. Whorf nicht zu kennen, obwohl er hier (30 Jahre nach dem amerikanischen Linguisten) ganz ähnliche Thesen vertritt.
- 145 Asturias selbst hat sich an diesem Zeitalter allerdings nur teilweise beteiligt; seine »Bananen-Trilogie« fällt weitgehend in den neo-naturalistischen Roman sozialkritischer Ausrichtung zurück und verwendet mythisch-magische Elemente nur als Versatzstücke, und als er in den 60er- und 70er-Jahren versucht, an die Erfahrungen von *Hombres de maíz* anzuknüpfen, kann er die Intensität der literarischen Auseinandersetzung mit fremden Denkformen, aber auch mit der Sprache nicht mehr erreichen, die sein Frühwerk kennzeichnet. Die Tendenz zu einer »Übersetzung« der mythischen Thematik in eine mit volkstümlichen Ausdrucksweisen durchsetzte Sprache geht jedoch weiter, so daß er 1966 meint, mit *Mulata de tal* eine »neue Dimension« gegenüber der religiös-mythisch überladenen Sprache von *Hombres de maíz* gefunden zu haben. (Harss, a. a. O., S. 123.) Die Reden des Teufels Cashtoc aus diesem Roman wirken freilich wie eine etwas zu didaktische Zusammenfassung der in *Hombres de maíz* propagierten indianischen Welt-sicht: »Die wahren Menschen, diejenigen, die aus Mais gemacht sind, hören auf, wirklich zu existieren und werden wieder Scheinwesen, wenn sie nicht für die Gemeinschaft leben; und deshalb müssen sie verschwinden. Darum werde ich alle jene vernichten, die – indem sie ihre Eigenschaft als Maiskörner, Teile eines Maiskolbens vergessen, ihr zuwiderhandeln oder sie verleugnen – egozentrisch, egoistisch, individualistisch werden . . . (OC III, 193).
- 146 Vgl. dazu *Un camino de medio siglo* (Vortrag 1975), in: A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico 1981 (in der Folge zitiert als *Ensayos*), 87–111, v. a. 89.
- 147 Vgl. dazu »Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela lati-

- noamericana« (Vortrag 1975), in: *Ensayos*, S. 136–158, v. a. S. 143 f. – Noch im Interview mit Luis Harss in den 60er Jahren spricht Carpentier lieber Französisch als sein »español franco-cubano« (Harss, »Alejo Carpentier o el Eterno Retorno«, in: *Los nuestros*, a. a. O., S. 51–86, v. a. S. 60).
- 148 »Ha bogado entre dos mundos« (Harss, a. a. O., S. 54).
- 149 Vgl. Claude Fell, »Encuentro con Alejo Carpentier«, in: *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, übs. Luis E. Delano Díaz, Mexico 1976, S. 7–17, S. 12 (Original: »Rencontre avec A. C.«, in: *Les Langues Modernes*, 59^e année, N.3, Mai–Juni 1965).
- 150 »Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edades, se mezcló fraternamente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas. (...) Así nació la tendencia afrocubanista (...).« (Carpentier, *La música en Cuba*, Mexico 1946, S. 236.) Zur Bedeutung des europäischen Interesses für die Ethnologie, das in Lateinamerika vor allem durch die *Revista de Occidente* Verbreitung fand, siehe u. a.: Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier y el real maravilloso*, in: *Otros mundos Otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica* (Actas del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), Pittsburgh 1975, S. 221–231, v. a. S. 224 ff.
- 151 »Los adversarios de las tendencias nacionalistas que prevalecen hoy ... en casi todas las naciones del Nuevo Mundo, se valen a menudo de un argumento polémico que es, poco más o menos, el siguiente: inspirarse en música de negros, de indios, de hombres primitivos, no es un progreso; (...) Sin embargo, los que así razonan olvidan demasiado que el compositor latinoamericano, vuelto hacia Europa en busca de la solución de sus problemas estéticos, no oye hablar más que de folklore, de canto popular, de ritmos primitivos, de escuelas nacionalistas ...« (A. C., *La música*, a. a. O., S. 251.)
- 152 A. Carpentier, »La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo« (Vortrag 1979), in: *Ensayos*, 7–32, hier: S. 11 f.
- 153 Abgedruckt in A. C., *Obras completas*, Bd. 1, hsg. María Luisa Puga, Mexico 1983, S. 284 f.
- 154 »Y dónde buscar lo maravilloso si no en nosotros mismos (...) Nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible.« – Heute sind die journalistischen Arbeiten aus dieser Zeit zusammengestellt in: A. C., *Crónicas*, Havanna 1976, 2 Bde. (*Social*, Dezember 1928, 1. Band.) Zitat nach: hsg. S. Arias, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Havanna 1977, S. 108 ff.
- 155 In *Un cadavre*, Paris 1930, S. 4, abgedruckt in González Echevarría, A. C., in: *Otros Mundos*, a. a. O., S. 230 f.
- 156 Diese Kritik findet sich unter anderem in César Leante, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, abgedruckt in: hsg. Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York 1970, S. 11–31, S. 22; Mario Vargas Llosa, *Cuatro preguntas a Alejo Carpentier* in: »Marcha«, Montevideo A. XXVI, N°1246, 12. 3. 1965,

- S. 31; und in *Problemática de la actual novela latinoamericana*, in: Carpentier, *Tientos y diferencias*, Mexico 1964, S. 5–46, v. a. S. 12 f., wo auch betont wird, er habe den Roman aufgrund einer gründlichen »documentación« geschrieben. Siehe dazu Pedro Lastra, *Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!*, in: hsg. Klaus Müller-Bergh, *Asedios a Carpentier. Once ensayos sobre el novelista cubano*, Santiago 1972, S. 40–51.
- 157 Darauf weist unter anderen hin: Graciela Maturo, »Religiosidad y liberación en ¡Écue-Yamba-Ó! y *El reino de este mundo*«, in: hsg. Nora Mazziotti, *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires 1972, S. 53–86, v. a. S. 64.
- 158 Fell, a. a. O., S. 12.
- 159 Vgl. dazu Lastra, a. a. O., passim.
- 160 Frank Janney, *Alejo Carpentier and his Early Works*, London 1981, S. 36.
- 161 A. Carpentier, *Histoire des lunes*, in: *Cahiers du Sud*, Paris, No. 157/1933, S. 747–759, hier zitiert nach dem Abdruck im Anhang zu Janney, a. a. O., S. 125–132. In den *Obras Completas*, Bd. I, a. a. O., findet sich eine spanische Übersetzung von Martí Soler.
- 162 »Mais c'était à l'heure exacte où les wagons entraient en gare, que l'arbre commençait à pousser. (...) Le corps d'Atiliano était plein de terre. D'une terre grasse, suante et rouge, comme celle des champs de canne à sucre. Tout à coup, il sentait la graine éclater dans son cerveau, et des racines tièdes, se durcissant progressivement, venaient se faufiler entre ses côtes. Un serpent vert se déroulait au long de sa colonne vertébrale, pour claquer sèchement, comme en fouet, entre ses cuisses. Et l'arbre poussait, plus lourd que l'homme, entraînant l'homme à sa suite (...) »L'arbre te conduira!« – avait crié le sorcier, sur le seuil de sa case. Encore fallait-il attendre la tombée de la nuit pour partir ...« (zitiert nach Janney, a. a. O., S. 125, Übersetzung M. R.)
- 163 »Puisque en fin de compte le glissant était un arbre, un arbre qu'un mauvais sort avait fait germer d'une graine placée dans la tête du double d'Atiliano; puisque ce double d'Atiliano était une grosse anguille de la rivière, et que vouloir trouver cette anguille parmi les milliers d'anguilles qui descendaient le courant était une tâche que le sorcier se croyait incapable d'accomplir, il n'y avait qu'à couper les racines de l'arbre (...) Du même coup on en finirait avec le glissant, l'anguille, la graine et l'arbre.« (ebda., S. 129.)
- 164 ebda., S. 71.
- 165 Vgl. Lydia Cabrera, *El monte*, Miami 1968, S. 154.
- 166 Diese Eigenschaft zeigt sich auch bei Personen seiner Romane: So lehnt in *Los pasos perdidos* der Ich-Erzähler Kunst als Teamwork ab (*Pasos*, 31).
- 167 »Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. Me dije: ¿Pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está hecho ya? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América.« (»Un camino de medio siglo«, *Ensayos*, 99.) Vgl. dazu auch »Habla Alejo Carpentier« in: hsg. Arias, *Recopilación*,

- a. a. O., S. 15–55, besonders S. 18 und C. Leante in: hsg. Giacomani, a. a. O., S. 21.
- 168 »El surrealismo nos ha ayudado a conocer nuestro mundo, a mostrarlo, es decir, a volverlo universal.« (Fell, a. a. O., S. 17.) Dort wird auch ein »ehemaliger« Surrealist genannt, der in diesem Zusammenhang besonders wesentlich für Carpentier gewesen sein könnte: »En 1933 me encontré con Antonin Artaud que quería penetrar en la atmósfera del México antiguo.«
- 169 »... aquí todo es materia cabal, elemento esencial. Recuerdo que hace pocas noches, F. G. Lorca me hablaba de »fuerzas telúricas«; ...« (»El Escorial, museo de milagros«, in: *Carteles*, 8. 9. 1935, S. 14; hier zitiert nach Klaus Müller-Bergh, »Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier«, in: hsg. K. Müller-Bergh, *Asedios*, a. a. O., S. 13–38, Zitat: S. 30.)
- 170 Claudius Armbruster (*Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der »Wunderbaren Wirklichkeit«*, Frankfurt/M. 1982) verwendet für diese Perspektive den Begriff »extra-okzidental« an Stelle der »bisher vorhandenen«, darunter auch »magisch« und »mythisch«, weil ihm dieser »präziser und unvoreingenommener erscheint« (a. a. O., S. 83). Über Präzision und Unvoreingenommenheit ließe sich streiten. Prinzipiell sind Negativ-Begriffe (wie *extra-okzidental*) wohl per definitionem weniger präzise als solche mit eigenem Begriffsinhalt. Zudem ziehe ich die bisher verwendeten Begriffe magisch und mythisch schon deshalb vor, weil der Blick auf die verschiedenen europäischen Strömungen, vor allem den Regionalismus, gezeigt hat, daß das paradiesische »andere Denken« nicht unbedingt außerhalb Europas gesucht werden muß.
- 171 Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca-London, 1977, S. 56.
- 172 »Lo más curioso es que, una vez situados ante nuestro continente, estos escritores adoptan, en su mayoría, una actitud francamente antieuropea.«
- 173 (In Carpentiers eigener Übersetzung:) »Soy de los que no temen afirmar que el espectáculo ofrecido por Europa, actualmente, es el de una decadencia. Por mis escritos, mis palabras, mis gestos, me esfuerzo en señalar esa muerte, por lo demás bastante ignominiosa, que merece esta península inútil, y de prepararle un bello entierro. (...) Lo que debe afirmarse con fuerza es que América Latina debe dejar de volverse hacia el continente europeo, que conserva, ante sus ojos, un prestigio incomprensible« (A. Carpentier, »América ante la joven literatura europea«, in: *Carteles*, Havanna, 28. 6. 1931; zitiert nach *Ensayos*, 51–57, 52).
- 174 »¡Hace tiempo ya que la antorcha de la civilización ha pasado, de manos del viejo corredor exhausto, a las del juvenil y atlético campeón!« (A. Carpentier, »El ocaso de Europa« I, 16. 11. 1941, zitiert nach Richard Young, *Carpentier: El reino de este mundo* [Critical guides to Spanish Literature], London 1983, S. 82.)
- 175 So etwa in »Conciencia e identidad de América« von 1975, in: *Ensayos*, S. 79–87, v. a. S. 80 f. – 1944 ist eine solche Regression in den Fötus, die schließlich kosmische Dimensionen annimmt, auch Gegenstand der meisterhaften kleinen Erzählung *Viaje a la semilla*, in der ein schwarzer Zauberer in

einer Nacht die Geschichte einer zum Abbruch freigegebenen Kolonialvilla und ihres letzten adeligen Besitzers rückwärts ablaufen läßt, in einem immer schneller werdenden Zeitraffer, der am Schluß nicht nur den Besitzer in das Nirwana des Ungeborenen zurückbefördert, sondern auch den geformten Stein des Gebäudes in Natur zurückverwandelt. Freilich zeigt diese Erzählung mehr noch als eine Identitätssuche in der Vergangenheit einen interessanten Konflikt zwischen magischem und rationalem Denken: Während der ganze magische Vorgang in der Nacht aus der Perspektive des Zauberers geschildert wird, kehren am Morgen darauf die (rational denkenden) Abbrucharbeiter zurück und müssen feststellen, daß ihnen jemand zuvorgekommen ist und die Villa abgebrochen hat (da ja die Steine in den Steinbruch und das Holz in den Wald zurückgekehrt sind). Diese komisch wirkende Inkongruenz zwischen den beiden Bewußtseinsformen gibt dem magischen Denken recht, weil sich das Geschehene tatsächlich nur aus dieser Perspektive schlüssig erklären läßt (eine Interpretation des magischen Vorgangs als Traumvorstellung, wie sie noch in *Histoire des lunes* denkbar gewesen wäre, ist hier angesichts der Faktizität des Abbruchs unmöglich).

- 176 »En el año 1943 voy a Haití, (. . .) y me hallo ahí ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio.« (»Un camino de medio siglo«, *Ensayos*, 102).
- 177 Trotz allem ist hier nämlich Vorsicht geboten; immerhin wendet Carpentier sich in demselben Essayband *Tientos y diferencias* (im Rahmen seines Essays »Literatura y conciencia política en América Latina«) mehr in der Linie des castristischen Internationalismus gegen den »Nuestramericanismo«, der ein bloßer Kunstgriff sei, um sich die einzig universale Realität des 20. Jahrhunderts vom Leib zu halten (das klingt fast wie Rogmans Kritik an Carpentier – vgl. Rogmann, *Narrative Strukturen*, a. a. O., 222). Widersprüche sind in Carpentiers theoretischem Werk häufig, ganz besonders seit seiner Rückkehr nach Kuba, weil er einerseits frühere Positionen nicht ganz aufgeben, andererseits aber der Kubanischen KP gegenüber größtmögliche Loyalität üben will.
- 178 Auf einer zweiten Ebene ließe sich der *Prólogo* natürlich auch als Fortführung der Polemiken innerhalb der surrealistischen Gruppe lesen, in deren Rahmen der von Breton verehrte Lautréamont von Desnos und seinen Freunden verspottet wurde, was Carpentiers Prolog in zahlreichen Anspielungen ebenfalls tut. – Vgl. die Auseinandersetzung um die von Breton demolierte »Bar Maldoror« und »Un cadavre« – siehe dazu auch Carlos Rincón, *La poética de lo real-maravilloso americano*, in: *Recopilación*, a. a. O., S. 123–177, v. a. S. 147 f.
- 179 Ein interessantes Detail am Rande ist die Tatsache, daß gerade zu dieser Zeit (also in den 40er Jahren) auch bei einigen europäischen Surrealisten (Breton, Péret u. a.), ein Jahrzehnt später als bei Artaud, ein besonderes Interesse für Lateinamerika und die Karibik und den Mythenschatz dieser Gegend festzustellen ist. Vgl. etwa Bretons *Martinique charmeuse de serpents* oder »La parole est à Péret« in der von Péret zusammengestellten Mythenantologie.

Siehe dazu auch Rincón, a. a. O., S. 160 und das Kapitel »Der Bruch mit der abendländischen Denktradition und die Suche nach ›Neuer Mythologie‹ im Surrealismus«, S. 130 ff.

- 180 »Nada de mitos encuadrados por el alejandrino o domados por la batuta.« (*Ensayos*, 62 – aus »Visión de América, I: La Gran Sábana: Mundo del Génesis«, dem Bericht Carpentiers aus 1947 von seiner Orinoco-Reise, die dem Roman *Los pasos perdidos* zugrunde liegt.)
- 181 Hervorhebungen im laufenden Text von mir. – »Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de la ampliación de escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ›estado límite‹. *Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.*« (OC II, 14 f.; Übersetzung: Anneliese Botond in: A. C., *Stegreif und Kunstgriffe. Essays zur Literatur, Musik und Architektur in Lateinamerika*, Frankfurt/M. 1980, S. 134 f., Überarbeitung M. R.)
- 182 »Lo barroco y lo real maravilloso«, in: *Ensayos*, 111–135, Zitat: 130.
- 183 Maturo, a. a. O. (in: hsg. Mazziotti), S. 85. In ähnlicher Weise spricht González Echevarría, a. a. O., S. 160 f. von einem »manifesto« im Rahmen einer den gesamten Kontinent umfassenden Literaturströmung »whose central metaphor is the recuperation of the lost origin, that Edenic beginning of beginnings . . .«
- 184 Young, a. a. O., S. 45 f. Ähnlich, wenn auch etwas umständlicher und polemischer argumentiert Rogmann, a. a. O.
- 185 Siehe speziell zu Carpentier in diesem Zusammenhang Juan Barroso VIII, »Realismo mágico« y »Lo real maravilloso« en »El reino de este mundo« y »El siglo de las luces«, Miami 1977, passim, v. a. S. 13–43 und S. 65, wo das »real maravilloso« als die amerikanische Sonderform eines die Weltliteratur umspannenden »Realismo mágico« definiert wird; weiters Carpentiers Essay »Lo barroco y lo real maravilloso«, in: *Ensayos*, v. a. S. 126 ff., wo Carpentier den Realismo mágico eher dem Surrealismus zuordnet und sein eigenes »real maravilloso« im besprochenen Sinne davon abzusetzen versucht. Ein Überblick über die Diskussion um die Begriffe »Realismo mágico« und »real maravilloso« mit besonderer Berücksichtigung Carpentiers findet sich u. a. bei I. Chiampi, a. a. O. und in dem zitierten Aufsatz von R. González Echevarría, in: *Otros mundos*, a. a. O., S. 221 ff. Vgl. auch die Anm. 249 zu Teil III und Anm. 73 zu Teil IV.
- 186 Armbruster, a. a. O., S. 82 und 85.
- 187 Etwa bei Barroso, a. a. O., S. 90.
- 188 Also genau in das Gebiet, in dem auch Koch-Grünberg seine Mythen gesammelt hat. Als Carpentier über seine Reise unter dem Titel *Visión de América* in der venezolanischen Zeitung »El Nacional« Bericht erstattet (am 19. 10., 25. 10., 9. 11. und 7. 12. 1947), spricht er tatsächlich vom einheimischen Kult des Macunaíma (*Letra y solfa*, S. 122) und erwähnt mehrfach den

Namen Koch-Grünberg (ebda., S. 127 [wenngleich bis zur Unkenntlichkeit von Druckfehlern verstümmelt] und S. 128).

- 189 González Echevarría, *Pilgrim*, S. 172 f. – Siehe dazu die Erklärungen der Herausgeber in *Carteles*, Havanna, wo Carpentiers Reiseberichte von Jänner bis Juni 1948 nachgedruckt wurden, nachzulesen in Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, New York 1972, S. 76; zudem druckt González Echevarría in *Pilgrim*, a. a. O., S. 173, einen Brief Carpentiers an den Autor aus dem Jahr 1972 ab, der eine genaue Aufstellung der beiden Reisen enthält. Dort findet sich das Studium von Koch-Grünberg allerdings erst für die Phase nach der zweiten Reise erwähnt. Trotzdem muß Carpentier ihn schon vorher gekannt haben, da er ihn im 1947 erschienen IV. Teil der »Visión de América« zitiert. Interessant ist im übrigen, daß Carpentier auf dieser Reise auch Saint-John Perse liest und natürlich vor allem von dem Thema der Städtegründung in der *Anabase* angetan ist – Siehe dazu A. C., *Saint-John Perse, urbi et orbi*, in: *Ensayos*, S. 199–202, wo zwischen Zitat und Kommentar von Textstücken der Satz steht: »Estoy en la Gran Sabana (1947)« (201).
- 190 »... se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga – dueño del rumbo negado a los demás. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado de semblante ...« (Zitate hier und in der Folge nach A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Barcelona 1971 [*Pasos*], 266 f., dt.: A. C., *Die verlorenen Spuren*, übs. Anneliese Botond, Frankfurt/M. 1979, 344.)
- 191 Siehe Anm. 188. Heute findet sich Teil I–III in *Ensayos*, 59–78, alle vier Teile in *Letra y solfa*, S. 103–134.
- 192 Zitiert nach Müller-Bergh, *Estudio*, a. a. O., S. 76.
- 193 Dafür spricht auch eine in diesem Prolog enthaltene Anspielung auf in den *Pasos perdidos* verarbeitete Reiseerfahrungen aus Venezuela: So zitiert Carpentier als Beispiel für den noch rituellen Charakter der Bräuche in Amerika die »prodigiosa versión negroide de la fiesta de Corpus en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela« (OC II, 17), die er in *Pasos*, 116 ff. ausführlich beschreibt und als mittelalterliche Zeremonie in Gegensatz zu den unverständlich gewordenen Riten und Bräuchen in der Kirche unserer Tage stellt.
- 194 Zum Thema der Entfremdung in den *Pasos perdidos* siehe u. a.: M. Ian Adams, *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin-London 1975, Kap. 4: »A. C.: Alienation, Culture and Myth«; Rafael Catalá, *La crisis de la reconciliación y de la transcendencia en »Los pasos perdidos«*, in: *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana*, hsg. Gladys Zaldivar, Madrid 1977, S. 83–107; Jorge Rodrigo Ayora, *La alienación marxista en »Los pasos perdidos«*, in: *Hispania* 57/1974, S. 886–892. Letzterer schließt aus der starken Betonung der Entfremdung im marxistischen Sinne, *Los pasos perdidos* verkörpere eher den marxistischen Humanismus

als den Existentialismus. Eine solche Lesart ist möglich, aber wohl nur, wenn man das »eher« beim Wort nimmt. Es gibt jedoch auch gewaltige Differenzen zum frühen Marx, auf den sich Ayora bezieht, vor allem, was die fortschrittsfeindliche Einstellung und die zyklische Geschichtskonzeption betrifft; auch wenn der Protagonist in die Geschichte zurückgeworfen wird, so ist das sicher nicht als positive Bejahung der Geschichtlichkeit des Menschen zu sehen.

- 195 Jedoch mit geändertem Begriffsinhalt. Vgl. dazu Ian R. Macdonald, *Magical Eclecticism: »Los pasos perdidos« and Jean-Paul Sartre*, in: *Contemporary Latin American Fiction*, hsg. S. Bacarisa, Edinburgh 1980, S. 1–17, v. a. S. 4. Die »Authentizität« wird vor allem in den *Pasos perdidos* ein verschwommener, stark ideologisch besetzter Gegenbegriff zur modernen Zivilisation, die als in verschiedener Art und Weise »entfremdet« (siehe Anm. 194), jedenfalls aber als »inauthentisch« dargestellt wird.
- 196 Den Vergleich mit der katholischen Beichte macht Carpentier mehrfach deutlich: Der Ich-Erzähler spricht »wie ein Sünder im Beichtstuhl« (dt. S. 31), und am Ende des Schuldbekenntnisses deutet der Kurator eine Geste an »als habe er die Macht, Absolution zu erteilen« (32).
- 197 »En un solo cuerpo convivíamos, él y yo, sostenidos por una arquitectura oculta que era ya en vida nuestra, en carne nuestra, presencia de nuestra muerte.« (*Pasos*, 26, dt. 31 f., Übersetzung geringfügig überarbeitet von mir.)
- 198 Vgl. zur Existentialismus-These González Echevarría, *Pilgrim*, a. a. O., S. 158 f., der davon spricht, Sartre trete nun an Spenglers Stelle; Macdonald, a. a. O., über die ironische Distanzierung des Autors von Mouche und vom Protagonisten und die Verwendung Sartrescher Begriffe. Für die Nähe des XTH-Zirkels zu den Surrealisten würde auch Müller-Berghs Ansicht sprechen, Carpentier habe in der Darstellung der Großstadt seine Pariser Erfahrungen auf ein vorgestelltes New York projiziert.
- 199 »Habla A. C.«, in: hsg. Arias, *Recopilación*, a. a. O., S. 26.
- 200 »El músico era tan blanco, tan indio el poeta, tan negro el pintor, que no pude menos que pensar en los Reyes Magos al verles rodear la hamaca en que Mouche, perezosamente recostada, respondía a las preguntas que le hacían, como prestándose a una suerte de adoración. El tema era uno solo: París.« (*Pasos*, 72, dt. 91, hier und in der Folge geringfügig überarbeitet.)
- 201 »En esa red caerían pronto los jóvenes Reyes Magos, guiados por la estrella encendida sobre el gran pesebre de Saint-Germain-des Prés. Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte.« (*Pasos*, 73, dt. 93.)
- 202 »Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera (. . .). Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza.« (*Pasos*, 83 f., dt. 107.)
- 203 Siehe dazu Müller-Bergh, *Estudio*, S. 138, mit Angabe der entsprechenden Textstellen im Roman.

- 204 Siehe v. a. *Pasos*, S. 168, 209, 230.
- 205 »Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes dignatarios.« (*Pasos*, 86, dt. 109.)
- 206 »De la mañana a la tarde y de la tarde a la noche se hacía más auténtica, más verdadera.« (*Pasos*, 107, dt. 138.)
- 207 So etwa in der Totenklage um den Vater, wo sie und ihre Schwestern im Klageritus an die »Troerinnen« des Euripides erinnern (*Pasos*, 129 ff.) und so die griechische Antike repräsentieren.
- 208 »Aquí es donde nos bañamos, los de la Pareja, en agua que bulle y corre, brotando de cimas ya encendidas por el sol, para caer en blanco verde, y derramarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. No hay alarde, no hay fingimiento edénico, en esta limpia desnudez, muy distinta de la que jadea y se vence en las noches de nuestra choza, y que aquí liberamos con una suerte de travesura, asombrados de que sea tan grato sentir la brisa y la luz en partes del cuerpo que la gente *de allá* muere sin haber expuesto alguna vez al aire libre.« (*Pasos*, 195.)
- 209 Adelantado ist eine altertümliche Bezeichnung für den Statthalter (»capitán general«) einer Grenzprovinz; Slaby-Großmanns Wörterbuch gibt auch die übertragene Bedeutung »Pionier«, hier im Sinne von »Siedler auf Neuland«, an. Die Neugründung einer Stadt verweist übrigens insofern auf die Zeit des Mythos, als die ätiologische Mythe gewöhnlich den Ursprung eines Gemeinwesens behandelt. Der Moment, in dem man »das Verb »eine Stadt gründen« konjugieren kann« (*Pasos*, 187 f.), ist daher das »illud tempus« des Mythos. Diese Assoziation spielt auch für die Atmosphäre von Saint-John Perses *Anabase* eine große Rolle, die Carpentier, wie erwähnt, während seiner Selva-Reise liest – vgl. Anm. 189.
- 210 »... la única raza humana que está impedida a desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy.« (*Pasos*, 272, dt. 351 f.)
- 211 »Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir – del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarias posibles.« (*Pasos*, 252, dt. 324 f. – angepielt wird auf Etienne Cabets utopisch-kommunistische »Icaries«.)
- 212 Vgl. Theile, *Poetik und Wirklichkeitsbewußtsein*, a. a. O.
- 213 »Y recuerdo que una tarde, en la confluencia del Orinoco y del Vichada, en una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, estructurada, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla.« (*Ensayos*, 105.)
- »Al cabo de algún tiempo de sueño (...) me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y compactación de elementos informes, disgregados, sin sentido al estar dispersos, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso. Una obra se ha construido en mi espíritu; (...) Una obra inscrita den-

- tro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran.» (*Pasos*, 209.)
- 214 »Yo percibía esta noche, al mirarlos, cuánto daño me hiciera un temprano desarraigo de este medio que había sido el mío hasta la adolescencia; cuánto había contribuido a desorientarme el fácil encandilamiento de los hombres de mi generación, llevados por teorías a los mismos laberintos intelectuales, para hacerse devorar por los mismos Minotauros.» (*Pasos*, 74, dt. 94.) In dieser Formulierung könnte wiederum eine versteckte Anspielung auf die nach dem Krieg erscheinende surrealistische Zeitschrift »Minotaure« liegen.
- 215 »Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones: se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético . . .« (*Pasos*, 118, dt. [teilweise] 152.)
- 216 »Mundo del Génesis« nennt Carpentier die Gran Sabana schon im Reisebericht von 1947. Wenn Carpentier von Genesis und vom 4. Schöpfungstag spricht, so ist das nicht nur Ausdruck der äußersten Konsequenz der Zeitreise, sondern auch ein Reflex der Bezeichnung Amerikas als »Kontinent des 3. Schöpfungstages«, mit der Graf Hermann Keyserling die erste seiner »Südamerikanischen Meditationen« (1932) überschrieben hat; Keyserling dient auch im späten brasilianischen Modernismo als ständige Bezugsperson.
- 217 Aus ähnlichen Gründen scheitert übrigens das vergleichbare Experiment des freien Gemeinschaftslebens in Pirandellos »Mito sociale« *La nuova colonia*.
- 218 »He llegado a prescindir de todo lo que me fuera más habitual en otros tiempos (. . .), llegando a la suprema simplificación de la hamaca, del cuerpo limpiado con ceniza y del placer hallado en roer mazorcas asadas en la brasa. Pero no puedo carecer de papel y de tinta: de cosas expresadas o por expresar con los medios del papel y de la tinta.« (*Pasos*, 230, dt. [teilweise] 298.) – In diesem unbedingten Bestreben, sein Kunstwerk festzuhalten und damit einem wenigstens hypothetischen Publikum zugänglich zu machen, selbst um den Preis des Verzichts auf ein Leben im Paradies mythischen Bewußtseins, spielt der Erzähler auch eine ähnliche Rolle wie Ilse in Pirandellos *Giganti della montagna*, wenngleich man die gewaltigen Unterschiede zwischen beiden Paradiesräumen Santa Mónica und »La Scalogna« nicht übersehen darf.
- 219 »Durante más de veinte años una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas *savias* en el fomento de fervores que nada debieran a la razón. Pero ahora me resultaba risible el intento de quienes blandían máscaras del Bandiagara, ibeyes africanos, fetiches erizados en clavos, contra las ciudades del *Discurso del Método*, sin conocer el significado real de los objetos que tenían entre las manos.« (*Pasos*, 250 f., dt. 323.)
- 220 Volker Roloff, *Alejo Carpentier und die Mythisierung des Mittelalters*, in: *IBEROROMANIA*, NF. 21/1985, S. 79–104, v. a. S. 92 f.
- 221 Macdonald, a. a. O., S. 16.
- 222 R. Catalá, a. a. O., S. 99, spricht deshalb auch von einem »intento histórico de sicoanalizar su personaje« von seiten des Autors.

- 223 Auch im Interview (»Habla A. C.«, *Recopilación*, a. a. O., S. 26) spricht Carpentier in diesem Zusammenhang von »regreso a« und »búsqueda de la madre«. – Das Kind als privilegierte Inkarnationsfigur mythischen Denkens tritt schon in den Werken Carpentiers vor *El reino de este mundo* auf; vgl. Menegildos Kindheitsszenen in *¡Écue-Yamba-Ó!* oder Marcials Kindheits-schilderung in *Viaje a la semilla*.
- 224 »Y es que, en realidad, lo que el hombre añoraba obscuramente a través de sus fantasías, era la felicidad de la infancia, la visión de un mundo que el hombre no hubiera mancillado con sus culpas: la identificación total con la Madre . . .« (*Letra y solfa*, 64.)
- 225 Ernesto Volkening, *Reconquista y pérdida de la América arcaica en »Los pasos perdidos« de Alejo Carpentier*, in: *Eco*, Februar 1967, T. XIV/4, S. 367–402.
- 226 Lydia de León Hazena, *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación. Estudio estilístico*, Bogotá, 1971, Cap. VI: »»Los pasos perdidos« de A. C., un viaje mítico a la selva«, S. 193–217. Dagegen spricht sich etwa Adams, a. a. O., S. 89 f. aus. Vgl. dazu auch B. M. Rusin, *Mensch und Urwald im hispanoamerikanischen Roman*, Wien 1981.
- 227 Esther P. Mocega González, »Los pasos perdidos«: *A propósito de la estructura mística del viaje*, in: *Texto crítico*, Veracruz, A. IV. Nr. 9, Jänner–April 1978, S. 71–82.
- 228 Die mit der dreifachen Wiederholung des V ausgerechnet mit dem Titel von Bretons im US-Exil herausgegebener Zeitschrift gekennzeichnet ist; in der angefügten »Nota« und im Brief an González Echevarría spricht Carpentier davon, er habe solche V-Kerben wirklich gesehen; die Übereinstimmung ist dennoch zumindest ein interessantes Kuriosum, wenngleich im Roman die drei V übereinander angeordnet sind, in Bretons Signum jedoch nebeneinander. Daß sie auch inhaltlich begründbar wäre, kann ein Vergleich mit der »déclaration VVV« der gleichnamigen Zeitschrift aus 1942 zeigen: »Vers une vue totale VVV qui traduise toutes les réactions de l'éternel sur l'actuel, du psychique sur le physique et rende compte du mythe en formation sous le voile des événements.« (Breton, *La clé des champs*, a. a. O., S. 75.) Überspitzt interpretierend, könnte man darin eine bildhafte Umsetzung der Tatsache sehen, daß der Surrealismus den Lateinamerikanern »die Augen über das Amerikanische geöffnet« und damit die Tür zum Paradies mythisch-magischen Denkens aufgetan hat.
- 229 Vgl. dazu Ludwig Schrader, *Moderne Totendialoge oder der Mythos von der perversierten Kommunikation: Zu Juan Rulfos »Pedro Páramo«*, in: *Literatur für Leser* 3/1978, S. 165–187, hier: S. 178.
- 230 Antônio Cândido, *Die Stellung Brasiliens in der neuen Erzählliteratur Lateinamerikas*, in: hsg. M. Strausfeld, *Brasilianische Literatur*, a. a. O., S. 20–46, Zitat: S. 32.
- 231 Zwar weichen Kausalitäts- und Zeitvorstellung in diesem Roman, der den Anschein mündlicher Erzählung erwecken will, von den logischen Kategorien ab, so daß Curt Meyer-Clason sogar von mythischen Vorstellungen spricht: »Kausalität muß in Rosas Verständnis in Übereinstimmung mit der

modernen Physik [und der Magie!] der Zuordnung weichen. (... Riobaldos Zeit, die Zeit des Romans, ist ins Mythische erhoben.« (Cur. Meyer-Clason, *Der Sertão des João Guimarães Rosa*, ebda., S. 249–272, Zitat: S. 262.) Dennoch läßt sich *Grande Sertão: Veredas* m. E. nur mit Vorbehalt in die Linie der hier dargestellten Werke einer Suche nach paradiesisch-mythischem Denken einordnen.

- 232 So etwa in *Sorôco, sua mãe, sua filha* aus den *Primeiras Estórias*: Da schickt Sorôco seine wahnsinnige Mutter und Tochter zwar mit dem Zug ins Irrenhaus, um den Nachbarn kein Ärgernis mehr zu bieten, und wird dabei von dem gesamten Dorf halb mitleidig, halb schadenfroh beobachtet. Aber kaum ist der Zug fort, beginnt er dasselbe Lied zu singen, mit dem auf den Lippen die Wahnsinnigen abgefahren sind, und alle Zuseher fallen wie unter einem magischen Zwang, mit ein.
- 233 Zu den sprachlichen Verfahren in: *Meu Tio, o Iauaretê* siehe vor allem Haroldo de Campos' kleine Studie *A Linguagem do Iauaretê*, in: Pedro Xisto et al., *Guimarães Rosa em três dimensões*, São Paulo s. d. (1970), S. 71–76.
- 234 Angesichts der abgesonderten brasilianischen Entwicklung stellt sich die Frage nach möglichen Berührungspunkten. Die »Kommunikationslosigkeit« zwischen brasilianischer und hispanoamerikanischer Literatur unterstreicht Emir Rodríguez Monegal in seinem Aufsatz *Anacronismos: Mário de Andrade y Guimarães Rosa en el Contexto de la Novela Hispanoamericana*, in: *Revista Iberoamericana*, Bd. XLIII/1977, H. 98/99, S. 109–115, wo er als Gedankenexperiment die Einbeziehung der beiden hier behandelten (isolierten) Höhepunkte der brasilianischen Literatur dieses Jahrhunderts in die hispanoamerikanische Literaturgeschichte versucht. Tatsächlich findet zwischen brasilianischer und hispanoamerikanischer Literatur überraschend wenig Austausch statt, und erst Guimarães Rosa ist auch in Hispanoamerika (und da vor allem in Argentinien) zur Kenntnis genommen worden.
- 235 Ich erwähne wahllos nur einige wenige Studien, die diesen Aspekt hervorheben: Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Katalin Kulin, *Creación mítica en la obra de García Márquez*, Budapest 1980, Graciela Maturo, *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires (2) 1972, Jaime Mejía Duque, *Mito y realidad en GGM*, Bogotá 1970, Lucila Mema, *Historia, fantasía y mito en »Cien años de soledad«*, Washington 1972, usw.
- 236 Zum indianisch-mythischen Aspekt bei Fuentes vgl. auch seine Erzählungen, insbesondere die Kurzgeschichte *Chac-Mool*, und die Studie: Liliana Befumo Boschi – Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires 1974.
- 237 Hans Hinterhäuser, *Realismus und Mythographie im indigenistischen Roman*, erscheint als Beitrag der Akten zum Lindauer Kolloquium 1984, Manuskript S. 8 u. 10.
- 238 Zum politischen Symbolcharakter der Blindheit vgl. die gleichfalls mit dem Mythos-Begriff operierende Analyse von Cesare Acutis, *Manuel Scorza – Mythos und Geschichte*, in: hsg. M. Strausfeld, *Lateinamerikanische Literatur*, Frankfurt/M. 1976, S. 313–325, v. a. 321 f.

- 239 Borges beruft sich v. a. auf die deutsche und englische Romantik sowie E. A. Poe; aber auch im La-Plata-Raum ist die phantastische Tradition wesentlich älter, sie reicht wenigstens bis Quiroga und Lugones zurück, wie Borges selbst anerkennt, weshalb einige Autoren (Chiampi, Alazraki) auch von »neo-fantástico« sprechen. Vgl. etwa Julio Cortázar, *Noticias sobre el gótico en el Río de la Plata*, in: *Caravelle*, Toulouse, 25/1975, S. 145–151.
- 240 So nennt etwa Gustav Siebenmann (*Jorge Luis Borges – ein neuer Typus des lateinamerikanischen Schriftstellers*, in: *GRM*, 47 (NF. 16)/1966, S. 297–314) die »literatura fantástica« »fabulierenden Irrationalismus« (S. 303). Vgl. zu dem Verhältnis Magischer Realismus/literatura fantástica außer den bereits zitierten Arbeiten vor allem die definitorischen Ansätze im ersten Teil der Akten des XVI. Internationalen Kongresses über Iberoamerikanische Literatur in East Lansing: *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica*, East Lansing 1975, so etwa: Emir Rodríguez Monegal, *Realismo Mágico versus Literatura Fantástica: un diálogo de sordos*, S. 25–37, Enrique Anderson Imbert, »Literatura fantástica«, »Realismo mágico« y »Lo real maravilloso«, S. 39–44, Z. Nelly Martínez, *Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea*, S. 45–52, Celia Zapata, ¿*Realismo mágico o cuento fantástico?*, S. 57–61, Lucila Inés Mena, *Fantasía realismo mágico*, S. 63–68.
- 241 Über die Frage, ob die Erzeugung von Furcht beim Leser zu den Kennzeichen phantastischer Literatur zu zählen sei, gibt es eine umfangreiche französische Theoriediskussion. Siehe etwa Roger Caillois, *Images, images ...*, Paris 1966; Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris (3) 1970, und Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970. Richard Alewyn hat daraus historisch sogar die Entstehung des phantastischen Genres zu Ende des 18. Jahrhunderts zu erklären versucht, als der Mensch die Angst vor der Natur durch den endgültigen Sieg des rationalen Weltbildes verliert: das vorhandene »Angstpotential« müsse jetzt eben durch Horror aus der Literatur genährt werden. (R. Alewyn, *Die Lust an der Angst*, in: ders., *Probleme und Gestalten*, Frankfurt/Main 1974, S. 307–330.)
- 242 Reimer Jehmlich, *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*, in: hsg. Christian W. Thomsen – Jens Malte Fischer, *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 11–33; hier: S. 29.
- 243 Todorov, a. a. O., S. 37.
- 244 Dieter Penning, *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in hsg. Thomsen-Fischer, *Phantastik*, a. a. O., S. 34–51 (hier: S. 44) unter Bezugnahme auf Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, Bruxelles–Paris 1974, v. a. S. 28.
- 245 Vgl. Lars Gustafsson, *Über das Phantastische in der Literatur*, in: ders., *Utopien*, München 1970, S. 9–25.
- 246 Vgl. Rein A. Zondergeld, *Wege nach Sais. Gedanken zur Phantastischen Literatur*, in: hsg. ders., *Phaïcon* (Almanach der phantastischen Literatur), Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974, S. 84–91.
- 247 »Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura

profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también. (...) He distinguido dos procesos causales: el natural que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo.» (Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, Barcelona 1980, Bd. 1 [PC I], S. 169 f., dt.: übs. Karl-August Horst, in J. L. B., *Ges. Werke*, Bd. 5/I, München 1981, S. 88 bzw. 90.)

- 248 Vgl. zu dieser Entwicklung: Eduardo Romano, *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista »Sur«*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 364–366, Okt.–Dez. 1980 (Sondernummer Julio Cortázar), S. 106–138.
- 249 Jorge Luis Borges-Silvina Ocampo-Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires (6)1980. Im Vorwort zur ersten Auflage von 1940 werden (S. 10–13) typische »argumentos«, also Inhaltsabläufe für »cuentos fantásticos« geschildert, wie etwa: Zeitreisen, Drei Wünsche, Verwandlungen, usw.
- 250 Die einzige Ausnahme scheint die Präsenz mythisch-magischen Denkens in der Erzählung *La escritura del dios* (aus *El Aleph*, 1949) zu sein: der Erzähler ist nämlich Tzinacán, Zauberpriester der Pyramide des Gottes Qaholom, den der grausame Konquistador Pedro de Alvarado foltern läßt und in ein halbkreisförmiges Gefängnis steckt, um ihm das Versteck des Tempelschatzes zu entlocken, und Tzinacán ist durch verschiedene Hinweise bald als Azteke bald als Maya gekennzeichnet, entstammt aber jedenfalls einer altmexikanischen Hochkultur. In diesem Augenblick der äußersten Erniedrigung, in dem aber nach einem Läuterungsprozeß die Beschränkung auf die tatsächliche Welt des Verlieses dankbar angenommen wird, geschieht der Einbruch des Anderen, die Vision der Totalität in einer Art Epiphanie: »Da geschah, was ich weder vergessen noch mitteilen kann. Es geschah die Vereinigung mit der Gottheit, mit dem Universum (ich weiß nicht, ob zwischen diesen Worten ein Unterschied ist). [Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren).]« (PC II, 89, dt. *Ges. Werke*, a. a. O., Bd. 3/II, S. 99.) – In diesem Erleben der All-Einheit sieht Tzinacán den pantheistischen Gott im Bild eines allgegenwärtigen Rades (wobei er sich der Arbitrarität des Symbols bewußt ist), in dem die *coincidentia oppositorum* versinnbildlicht ist. Das maya-mythologische Inventar in dieser Erzählung erweist sich jedoch bei genauerem Hinsehen als bloßes Beiwerk: Tzinacán wäre genauso gut als Exponent jeder anderen historischen Kultur denkbar, die ein gewisses Transzendenzdenken ausgebildet hat. Was tatsächlich beschrieben wird, ist das Einheitserlebnis des Mystikers (die »unio mystica«), das über verschiedene Initiationsstufen nach einem Zustand der Krise erreicht wird.
- 251 »La gran lección de Borges no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura.« (Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978, S. 21.) Ein Zeichen der Verehrung (trotz vieler parodistischer Anspielungen auf den »Meister«) kann man wohl auch in Cortázars kleinem »Hommage« unter dem Titel »The

smiler with the knife under the cloak» (VD I, 66 f.) sehen. Zu dem Verhältnis des Werks von Borges und von Cortázar sei unter vielen Arbeiten hier nur eine der wesentlichsten genannt: Saúl Yurkievich, *Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica*, in: *Revista iberoamericana*, 46/1980, S. 153–160.

- 252 »En realidad yo pasé de la filosofía pura (...) a la antropología, un poco a través de Cassirer, a quien leí enormemente en mis últimos años en Argentina y que me influyó mucho. Y luego la antropología en la línea de Lévy-Bruhl y luego, más tarde, Lévi-Strauss. (...)

Esa nueva concepción de la mentalidad primitiva con todas las diferencias que hay entre los dos Lévi me fascinó y me fascina, porque la lectura de estos estudios amplifica enormemente la concepción cotidiana de la inteligencia humana, de la conducta humana, de la relación cotidiana del hombre con su universo.« (J. C., *lector*, Interview mit Sara Castro-Klaren in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Sondernummer Cortázar, a. a. O., S. 11–36; S. 26.) In der Folge bestätigt Cortázar ausdrücklich die Verwendung von Aspekten mythisch-magischen Denkens in seinem literarischen Werk (»Y eso, pienso yo, en libros como *Rayuela* y entre líneas en muchos de mis cuentos y otros textos se hace resentir de manera bastante marcada.«).

- 253 Vgl. auch »Casilla del camaleón«, in: J. C., *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Madrid (16)1980 (VD), Bd. II, S. 185. Die erwähnte Publikation ist: J. C., *La urna griega en la poesía de John Keats*, in: *Revista de Estudios Clásicos* (Universidad de Cuyo), A.2, Nr. 49–51 (1946), S. 45–91.

- 254 J. C., *Notas sobre la novela contemporánea*, in: *Realidad* 3, Nr. 8 (März–April 1948), S. 240–246.

- 255 »Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (...) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo.« (J. C., *Muerte de Antonin Artaud*, in: *Sur*, Nr. 163 [Mai 1948] S. 80–82; S. 81.)

- 256 Vgl. zu dieser Entwicklung noch einmal Romano, a. a. O. (Anm. 248).

- 257 »El signo de la razón guiaba hasta ahora al Occidente; ¿pero adónde lo ha llevado? (...) Esa tan occidental razón nuestra, luego de controlar e incluso someter la irracionalidad humana (...) esa diosa Razón tan nuestra se entrega a la irracionalidad en el nazismo, se pone al servicio de impulsos incapaces por sí mismos de alcanzar peligrosidad histórica.« (J. C., *Irracionalismo y eficacia*, in: *Realidad*, Nr. 6 [Sept.-Dez. 1949], S. 250–259; Zitat: S. 257 f.)

- 258 »La poesía, en fin, la más vigilada prisionera de la razón, acaba de romper las redes con ayuda de Dadá, y entra en el vasto experimento surrealista, que me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado.« (ebda., S. 253).

- 259 *Para una poética*, in: *La Torre*, Puerto Rico, Nr. 7 (Juli–Sept. 1954), S. 121–138.

- 260 Ana María Hernández, *Poetics and myth in the work of Julio Cortázar. The influence of John Keats and E. A. Poe*, New York 1977, hat *Para una poética*

als »a modified chapter from the unpublished manuscript on Keats« bezeichnet (S. VII). Die angedeutete Überarbeitung ist dann freilich sehr gründlicher Natur gewesen: Cortázar wechselt in der *Poética* ständig die als Beispiele behandelten Dichter (»voy rotando de poeta para que no se piense en una cuestión personal«, 127) und räumt Keats »Chamäleonismus« nur wenig Raum ein; andererseits bekräftigt er die Gültigkeit der in diesem Text auf anthropologischer Grundlage erarbeiteten Theorie für sein eigenes Werk noch gut fünfzehn Jahre später in *Último Round*, wo er in »Del cuento breve y sus alrededores« die Bezeichnung der Dichtung als »tentativo de posesión ontológica« wörtlich übernimmt (J. C., *Último Round* (1969), Madrid (4)1974, Bd. I [UR I], S. 75).

- 261 In demselben Text weist Cortázar auch ausdrücklich auf die (für ihn) übereinstimmende Kompositionsweise bei Lyrik und Kurzgeschichte hin: »El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo. . .« – »Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve (. . .) no tiene una *estructura de prosa*.« (UR I, a. a. O., 78.) Vgl. auch sein Eintreten für die Aufhebung der Gattungsgrenzen in *Notas sobre la novela contemporánea*, a. a. O.
- 262 »Podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento.« (*Para una poética*, a. a. O., S. 124.)
- 263 »La conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, a parapetarse frente a la irrupción osmótica de la realidad, ser por excelencia el antagonista del mundo. (. . .) En cambio, ve usted, el poeta renuncia a defenderse. (. . .) Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más *real*.« (VD II, S. 190; dt. J. C., *Reise um den Tag in 80 Welten*, übers. Rudolf Wittkopf, Frankfurt/M. 1980, S. 234.)
- 264 So heißt es in »Julios en acción« (VD I, 26): »En el siglo XX nada puede curarnos mejor del antropocentrismo autor de todos nuestros males que asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño). Con cualquier texto de divulgación científica se recobra vivamente el sentimiento del absurdo . . .«
- 265 » . . . como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas!« (VD I, 32, dt. 34 ff.)
- 266 »Primero se necesita el niño, ese eleata, ese presocrático en un feliz y efímero contacto con el mundo que la razón no tardará en distanciar y clasificar . . .« (J. C., *Territorios*, Mexico 1978, 108.)
- 267 Zur Bedeutung des Spiels bei Cortázar die sich ja schon in den meisten Titeln seiner Werke (wie *Rayuela*, 62 – *Modelo para armar*, usw.) dokumentiert, siehe vor allem folgende Studien: – vom Spieltheoretischen her Gabriela Scheines, *Juguete y jugadores*, Buenos Aires 1981, S. 300–308 (»J. C.: abrir las puertas para ir a jugar«), wo C. s Spiel mit der Schau der Mystiker verglichen wird; Saúl Yurkievich, *Eros ludens – Games, Love and Humour in »Hopscotch«*, in: hsg. J. Alazraki–I. Ivask, *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, Norman (Oklahoma), 1978, S. 97–108,

spricht dagegen von einer Rückkehr in eine mythische Zeit, deren Pathos ständig durch Ironie gebrochen werde (100 ff.). Wolfgang A. Luchting (*Todos los juegos el juego*, in: hsg. Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York 1972, S. 351–363) schließlich nennt Cortázar einen »brujo irónico« und untersucht die Auswirkungen des Spielerischen auf die Komposition der Erzählungen.

- 268 »Toda poesía que merezca ese nombre es un *juego*, y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a un (...) privilegio mesiánico del poeta, productos en que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican *naturalmente* (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre.« (UR I, 272, Hervorhebung im Original, Übersetzung M. R.)
- 269 Vgl. dazu Luis Harss, *Julio Cortázar, o la cachetada metafísica*, in: ders., *Los nuestros*, Buenos Aires (5)1973, S. 252–300, v. a. S. 267 ff. Die Parallelen zu Alfred Jarrys Pataphysik sind offensichtlich (nicht zuletzt war Cortázar auch Mitglied des »Collège de pataphysique«): siehe dazu Sara Castro de Klaren, *Media vuelta en cuatro dimensiones. Cortázar y la »patafísica«*, in: *Textual*, Lima, Nr. 10/Okt. 1975, S. 97–105 und vor allem Thomas M. Scheerer, *Virides Julii Candela*, Rheinbach-Merzbach 1983.
- 270 »Siempre he sentido que alejándose de esta zona contigua entre cierta locura y cierta cordura, los locos y los cuerdos se asemejan simétricamente en su proceso de ser cada vez más locos y cada vez más cuerdos.« (*Territorios*, 94.)
- 271 »El poeta, (...) como está resueltamente instalado en la zona axial, su visión permeable le muestra todo proyecto de hombre por venir como una integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón, allí donde hay un territorio común, donde la lógica aristotélica no es soberana absoluta sino constitucional.« (ebda., 96.)
- 272 »... de una pierna rota y de la obra de Adolf Wölflí nace esta reflexión sobre un sentimiento que Lévy-Bruhl hubiera llamado prelógico antes de que otros antropólogos demostraran lo abusivo del término.« (VD I, 77, dt. 57.)
- 273 Vgl. hierzu D. T. Suzuki, *Leben aus Zen*, Frankfurt/M. 1982.
- 274 Nicolás Bratosevich, *Técnicas de rebeldía en Julio Cortázar*, Vorwort zu: hsg. ders., J. C., *Antología*, Buenos Aires 1975, S. 16–79; S. 19.
- 275 Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid 1983. Allerdings greift auch die traditionelle europäische Phantastik auf – wenngleich viel tiefer liegende – magische Wurzeln zurück.
- 276 »Los partidarios de estos cuentos pasan por alto que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector.« (VD I, 39, dt. 42.)
- 277 »aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido« (VD I, 41, Übs. M. R.).
- 278 Vgl. zu dieser Methode der Wirklichkeitsdarstellung: Wiltrud Imo, *Wirk-*

lichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázar, Frankfurt/M. 1981.

- 279 »Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin despaazar las estructuras ordinarias entre la cuales se ha insertado.« (»Del cuento breve y sus alrededores«, UR I, 80, dt. S. 36.) Eine sehr gelungene semiologische Analyse dieses Verfahrens der phantastischen bzw. neo-phantastischen Literatur findet sich bei Irleamar Chiampi, a. a. O.
- 280 »La realidad es flexible y porosa, y la repartición escolástica entre física y metafísica pierde todo sentido apenas nos negamos a aceptar lo inmóvil.« (»Diálogo con maoríes«, VD I, 101, dt. 77.)
- 281 Harss, a. a. O., S. 268.
- 282 Diese Übergänge sind sprachlich völlig unauffällig, bisweilen erfolgen sie sogar mitten im Satz; vgl. etwa folgende Stelle: »Sí, y ya era tarde y convenía volver a casa; yo tan solo porque esa noche Josiane la pasaba con alguien que ya la estaría esperando en la bohardilla, alguien que tenía la llave por derecho propio, y entonces la acompañé hasta el primer rellano para que no se asustara si se le apagaba la vela en la mitad del ascenso (. . .) y después salí a la calle nevada y glacial y me puse a andar sin rumbo, hasta que en algún momento encontré como siempre el camino que me devolviera a mi barrio, entre gente que leía la sexta edición de los diarios . . .« (*Relatos*, 3, 154, zitiert hier und in der Folge nach der Ausgabe: J. C., *Relatos* [Bd. I: Ritos, Bd. II: Juegos, Bd. III: Pasajes], Madrid 1976, als *Relatos* mit Band- und Seitenangabe.)
- 283 In ähnlicher Weise als Traum auflösbar wäre die Zeitdehnung in Cortázar's Erzählung *La autopista del sur*, wo sich ein Autobahnstau Tage und Monate hinzieht und so aus anonymen Kraftfahrzeug-Monaden eine solidarische Gemeinschaft formt – bis der Verkehr plötzlich weitergeht und alles vergessen ist. Siehe auch die untenstehenden Ausführungen zu *La isla a mediodía*.
- 284 Damit wird natürlich nur ein Bruchteil der Interpretationsmöglichkeiten ausgeschöpft. Andere Aspekte zeigen unter anderem: Manuel Benavides, *La abolición del tiempo: Análisis de »Todos los fuegos el fuego«*, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Sondernummer J. C.), a. a. O., S. 484–494, Germán D. Carrillo, *Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en »Todos los fuegos el fuego«*, Wolfgang A. Luchting, *Todos los juegos el juego*, und David Lagmanovich, *Estructura de un cuento de Julio Cortázar: »Todos los fuegos el fuego«*, alle in: hsg. Giacomani, a. a. O., S. 319–328, 351–363, bzw. 375–387; schließlich Lanin A. Gyurko, *Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar*, in: *Revista Hispánica Moderna* 35/1969, Nr. 3, S. 341–362.
- 285 »Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. *Es que no nos gusta movernos mucho*, el acuario es tan mezquino.« (*Relatos* 3, 15, Hervorhebung M. R. Dt.: übs. Wolfgang Promies, in J. C., *Der Verfolger*, Frankfurt/M. 1978, S. 27.)

- 286 Am weitesten gehen dabei Thomas J. Knight und Alice H. Krull (*The Hidden Indian in Cortázar's »Axolotl«*, in: *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 15, Nr. 4, November 1973, S. 488-493), für die der Axolotl ein Symbol des indianisch-amerikanischen Erbes der Lateinamerikaner ist, von dem der in Paris lebende Erzähler urplötzlich eingeholt wird. Den wohl vollständigsten Überblick über verschiedene andere Interpretationsmöglichkeiten gibt Antonio Pagés Larraya, *Perspectivas de »Axolotl«, cuento de Julio Cortázar*, in: hsg. Giacomani, a. a. O., S. 457-480.
- 287 »Ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces rojas y verdes que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.« (*Relatos* 1, 15, dt. *Verfolger*, 112.)
- 288 Den Gesichtspunkt des ständigen Umkippens der Wahr-Falsch-Relation in Bezug auf die vorgestellten Wirklichkeitsmodelle untersucht Rosalba Campa in ihrer interessanten strukturalistischen Studie *La realtà e il suo anagramma: Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa 1978.
- 289 Diesen Gesichtspunkt des »tremendum« habe ich in einer früheren Arbeit (M. R., *Mythos und Magie als poetische Kategorie in einigen Erzählungen von Borges und Cortázar*, in: *Lateinamerika-Studien* 19/1985, S. 427-445) besonders hervorgehoben. In dem breiteren Ansatz der vorliegenden Untersuchung erscheint die Erzählung wesentlich vieldeutiger, wie ich zu zeigen versuche; die früher vertretene These wäre von daher zu überdenken. Zur Rolle des »mythischen Diskurses« in dieser und anderen Kurzerzählungen ist jüngst eine – freilich wenig originelle – strukturalistische Arbeit erschienen: Bernard Terramarsi, *Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar*, in: AA. VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar* (Kongreßakten der Université de Poitiers), Madrid 1986, S. 163-176.
- 290 So Daniel R. Reedy, *Mito y arquetipo en tres cuentos de Julio Cortázar*, in: hsg. D. Bleznick-J. Valencia, *Estudios sobre literatura hispanoamericana* (Homenaje a Luis Leal), Madrid 1978, S. 75-86; S. 79. Trotz der anderswo (siehe unten im Text) bei Cortázar durchaus vorhandenen Anspielungen auf die christliche Bildwelt erscheint freilich der dort angestellte Vergleich mit dem Opfertod Christi etwas weit hergeholt.
- 291 Eine solche Parallele postuliert (jedoch als Gegensatz) Lanin F. Gyurko, *Cyclic Time*, a. a. O. S. 353 ff.
- 292 »Si, no hay palabras para eso – dijo Somoza –. Por lo menos nuestras palabras.« (*Relatos* 1, S. 55, Übersetzung M. R.) Dieser Aspekt des Sprachzweifels ist bei Cortázar allgegenwärtig. Man vergleiche z. B. den Beginn von *Las babas del diablo* (*Relatos* 3, 124), wo die Erzählung fast an der Sprachproblematik scheitert, sowie die ausführliche Behandlung in *Rayuela* – siehe dazu auch S. 270 f.
- 293 »Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a . . . Somoza

- no emplearía jamás ese vocabulario; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreducibles.» (*Relatos* 1, 58.)
- 294 »... la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que traducirlas cuando, más tarde, las reconstruía para Thérèse). Contacto que, como acababa de decirle Somoza, había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del solsticio de junio.» (ebda., 58 f.)
- 295 »Es tan sencillo – dijo Somoza –. Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueron culpables de ese error« (ebda., 60.)
- 296 »Se preguntó si llamando por teléfono en un descuido de Somoza, alcanzaría a prevenir a Thérèse para que trajera al doctor Vernet. Pero Thérèse ya debía de estar en el camino, y al borde de las rocas, donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con la Haghesa« (ebda., 61.)
- 297 »Una lástima, dijo Morand, buscando la botella –. No me gusta nada beber solo. ¿Qué sacrificio?« (ebda.)
- 298 »Apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, *lamien-*
do el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona.« (ebda., 63, Hervorhebung M. R.)
- 299 So interpretiert Lanin F. Gyurko, *Cyclic Time*, a. a. O., S. 360; ihm zufolge vermutet Morand nun doch eine tiefergehende Beziehung zwischen seiner Frau und Somoza und tötet daher beide in einem plötzlich auftretenden Eifersuchtsanfall. Im Text finden sich keinerlei Anhaltspunkte für eine solche Auslegung.
- 300 »No llevaba demasiado cuenta de los días; a veces era Tania en Beirut, a veces Felisa en Teheran, casi siempre su hermano menor en Roma, todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite de acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul.« (*Relatos* 3, 143, dt. *Verfolger*, 146.) Übrigens wird durch die Aquariumsmetapher auch eine Verbindung zu dem ähnlichen Übergang in eine andere Wirklichkeit in *Axolotl* hergestellt.
- 301 »la isla lo invadía y lo gozaba con tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir« (Übersetzung hier und im folgenden von mir, weil in *Verfolger*, 147, durch sprachliche Mißverständnisse entstellt).
- 302 »No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible.« (*Relatos* 3, 145.)
- 303 »De qué podía servir la respiración artificial si con cada convulsión la herida parecía abrirse un poco más y era como una boca repugnante que llamaba a

- Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, le gritaba entre borbotones algo que ya no era capaz de oír.» (ebda., 146.)
- 304 So meint Malva E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, New York 1970, S. 68.
- 305 Diese Ansicht findet sich bei Campra, a. a. O., S. 66, und Bratosevich, a. a. O., S. 35.
- 306 Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires 1973, S. 33 f.
- 307 Ein ähnliches Motiv findet sich in Borges' Erzählung *El milagro secreto* (in: *Ficciones*, 1944), wo der tschechische Schriftsteller Hladik in den wenigen Minuten vor seiner Hinrichtung noch das ganze Jahr durchlebt, daß er benötigt, um sein großes Werk fertigzustellen. Es handelt sich übrigens um ein durchaus traditionelles Motiv in Literatur und Volksüberlieferung. Im spanischen Kulturraum findet es sich (übernommen aus arabischen Quellen) schon in Juan Manuels *Conde Lucanor* aus dem 14. Jahrhundert. Die dortige Erzählung hat Borges im Anhang zu seiner *Historia universal de infamia* abgedruckt.
- 308 Diese Formulierung stammt von Martha Paley de Francescato, *El viaje: función, estructura y mito en las obras de Julio Cortázar*, in: hsg. David Laganovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona 1975, S. 125-137; S. 132.
- 309 »esa especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de *reconciliación total* y anulación de diferencias« (Harss, a. a. O., S. 267). Die Vertrautheit Cortázars mit Musils Werk zeigt sich später auch in *Rayuela* – siehe unten S. 270 f.
- 310 Zu der Inspiration an der Sprache der Bibel (dort dokumentiert an der Erzählung *El perseguidor*) siehe auch Imo, a. a. O., S. 96-103. Cortázar ist im übrigen selbst nicht religiös, wie er mehrfach betont hat (vgl. etwa die Antworten an Cathérine Beaulieu-Camus, enthalten in dies., *Recherches sur Julio Cortázar. Aspects d'une biographie*, [Maîtrise Nanterre] 1974, S. 67). Wie Artaud verbindet er aber einen Hang zum Sakrileg bzw. zur Beschimpfung der Kirche (vgl. die Gedichte »Poema a Dios, ese pajarito mandón« und »Podemos vivir sin el pajarito mandón« in VD II, 113) mit einer gewissen Faszination durch die christliche Bildwelt.
- 311 Vgl. González Bermejo, a. a. O., S. 11 f.
- 312 So Cortázar selbst in ebda., S. 92. Zitate aus dem Roman *Los premios* nach der Taschenbuchausgabe, Madrid 1980, unter bloßer Angabe der Seitenzahl.
- 313 Mario Benedetti, *Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices*, in: ders., *Letra del continente mestizo*, Montevideo 1967, S. 85-103; S. 93.
- 314 González Bermejo, a. a. O., S. 91.
- 315 Theile, *Poetik und Wirklichkeitsbewußtsein*, a. a. O., S. 323.
- 316 Vgl. Anm. 264 über Cortázars Interesse für die moderne Physik.
- 317 »Las cosas pesan más si se las mira, ocho y ocho son dieciseis y el que cuenta. Entonces *ser así* puedo no ser así, puede apenas valer así o anunciar así o engañar así« (*Premios*, 48; dt. übs. Chr. Wegen, Neuwied-Berlin 1966, S. 54; überarbeitet von mir).
- 318 »... cómo no ha de acordarse Persio el erudito de los hombres de madera,

- de la estirpe lamentable de los muñecos iniciales? (. . .) Agobiado de fatiga y desesperanza (. . .), asiste Persio a la danza de los muñecos de madera, al primer acto del destino americano. Ahora serán abandonados por los dioses descontentos, ahora los perros y las vasijas y hasta las piedras de moler se sublevarán contra los torpes gólems condenados, caerán sobre ellos para hacerlos pedazos, y la danza se complicará de muerte. . .;» (348 f., dt. 392.)
- 319 »Ha sabido que hombres amigos han roto el cerco y llegado a la popa, pero no ha encontrado el hueco por donde reanudar el contacto con la noche, coincidir con el descubrimiento precario de esa gente.« (390 f., dt. 438.)
- 320 »Y sin embargo allí estaban las Madres, por darles un nombre, por creer en sus vagas figuraciones, alzándose en mitad de la pampa, (. . .) estaban los arquetipos, los ocultos pies de la historia que enloquecida corre por las versiones oficiales. . .« (391, dt. 439.)
- 321 »Por qué lloras, Persio, por qué lloras; con cosas así se enciende a veces el fuego, de tanta miseria crece el canto; cuando los muñecos muerdan su último puñado de ceniza, quizá nazca un hombre. Quizá ya ha nacido y no lo ves.« (350, dt. 393.)
- 322 Siehe auch Saúl Sosnowski, *Una búsqueda mítica*, a. a. O., S. 119, für den das Erreichen des Achterdecks »poseer la visión mítica de la realidad« bedeutet.
- 323 »Se golpea la cabeza con el puño cerrado. (. . .) – No hay nada aquí dentro, Bruno, la que se dice nada. Eso no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos hacia abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo.« (*Relatos* 3, 173 f., dt. *Verfolger*, 278.)
- 324 »Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio bajo la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. (. . .) Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo.« (196, dt. 307, Hervorhebung im Original.)
- 325 »Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después . . . sin que hubiera después. . . Por un rato no hubo más que siempre. . .« (218, dt. 336.)
- 326 »Sobre todo no acepto a tu Dios. (. . .) Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí.« (219, dt. 337, leicht überarbeitet von mir.)
- 327 »Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos.« (199, dt. 310, leicht überarbeitet.)

- 328 So bei Saúl Sosnowski, *Conocimiento poético y aprehensión de la realidad. Un estudio de »El perseguidor«*, de Julio Cortázar, in: hsg. Giacomani, *Homemaje*, a. a. O., S. 427–444; S. 444.
- 329 Djelal Kadir, *A Mythical Re-Enactment: Cortázar's »El Perseguidor«* (*The Pursuer*), in: *Latin American Literary Review*, II/1973, Nr. 3, S. 63–73; S. 64.
- 330 »A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados« (*Rayuela*, 485; dt.: übs. F. R. Fries, Frankfurt/M. 1983, 491). Die Zitate aus *Rayuela* folgen der Ausgabe Madrid (2) 1980 unter bloßer Angabe der Seitenzahl.
- 331 Vgl. dazu die Anspielungen auf den *Mann ohne Eigenschaften* (427, 492) sowie das unter den »verzichtbaren Kapiteln« aufscheinende längere Zitat aus dem Törleß (516), das bezeichnenderweise der Folderspezialist Wong ausgesucht haben soll. Auf eine nähere Kenntnis des Chandos-Briefs, der auf derselben Seite zitiert wird, deutet auch die Erwähnung von Bacons Begriff der »idola fori« für die trügerischen Wörter (336).
- 332 »Si mis razones fueran las del Lord Chandos de Hofmannsthal, no habría motivo de queja, pero si esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) solo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar a toda escritura.« (537, dt. 540.)
- 333 »La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir – ¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día? – hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda. . .« (98, dt. 99, leicht überarbeitet.)
- 334 »Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más de un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. (. . .) Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (. . .) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.« (498 f., dt. 503 f.)
- 335 In diesem Zusammenhang erscheint es interessant, daß Cortázar in einem seiner seltenen dramatischen Versuche (*Adiós, Robinson*) Robinson Crusoe auf seine in einen modernen Staat verwandelte Insel zurückkehren und dort zu der Erkenntnis kommen läßt, daß sein Versuch, den Wilden Freitag zu zivilisieren, ein Schritt in die falsche Richtung war, weil ihm dessen »wildes Denken« nun viel wertvoller erscheint als die sinnentleerte abendländische Zivilisation: »yo pienso que desde una semana lo que más aprecio en Viernes es el resto de caníbal que queda en él. . . Oh, no se asuste, digamos de caníbal mental, de salvaje interior« (J. C., *Nada a Pehuajó – Adiós, Robinson*, México 1984, S. 62, man beachte auch die Nähe zum »Menschenfresser«-Begriff Oswald de Andrades). Trotz des Bankrotts der Zivilisation des

- »Occidente« vertraut Cortázar auch nicht blindlings (wie etwa Artaud in der ersten Phase) auf die regenerierenden Kräfte des Orients. Der »Indien-Trip« ist im Augenblick der Abfassung von *Rayuela* offenbar bereits zu sehr zu einer rein äußerlichen Mode geworden. Diese Zweifel an der »Flucht ins Morgenland« äußert Cortázar humoristisch in einer indirekten Beschreibung der Autor-Figur Morelli: »Etienne veía en Morelli al perfecto occidental colonizador. Cumplida su modesta cosecha de amapolas búdicas, se volvía con las semillas al Quartier Latin.« (486)
- 336 »¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?« (192, dt. 195.)
- 337 »Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma, y optar por el perro o el pez original como punto inicial de marcha hacia sí mismo.« (559, dt. 562).
- 338 »Entonces valía más pecar por omisión que por comisión. Ser actor significaba renunciar a la platea, y él pareció nacido para ser espectador en fila uno. ›Lo malo‹, se decía Oliveira, ›es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa.‹« (470, dt. 477.)
- 339 Vgl. dazu Enrique Giordano, *Algunas aproximaciones a »Rayuela« de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego*, in: hsg. Giacomani, *Homenaje*, a. a. O., S. 95-129, der in der Beziehung zur Maga die Abfolge »aprehensión mediante la destrucción« (eine bis zum Sadismus gesteigerte Brutalität im Geschlechtsakt), »acecho del otro« (Rückzug auf eine bloße Beobachtung des anderen in Erwartung eines »indicio del verdadero ser«) und »resignación al mero roce casual« festgestellt hat (S. 120).
- 340 Die Parallele zu Nadja ist so auffällig, daß sie von beinahe allen Studien zu Cortázar angeführt wird. Am ausführlichsten untersucht sie Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid 1975, S. 109 ff. Angesichts von Cortázars Interesse für Musil drängt sich aber auch der Vergleich zu Tonka auf, die ebenfalls als »Natur« beschrieben wird, die aber an der Intellektualität des »Geistes« teilhaben möchte; auch die moralisch problematische Haltung des dortigen Ich-Erzählers kommt Oliveiras Verhalten nahe – vgl. dazu oben S. 272 f.
- 341 »Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, nube en el cielo, imagen en el poema. . .« (33, dt. 35.)
- 342 Gegen das Bild von der »natürlichen Primitiven eines paradiesischen Bewußtseins« sprechen einerseits die lächerlichen Versuche der Maga, Halbbildung zu erlangen und zu beweisen, andererseits ihre Selbstdefinition als ebenfalls »Suchende« (»Vos buscás algo y no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es.«, 94).
- 343 So definiert Steven Boldy, *The Novels of Julio Cortázar*, Cambridge 1980, die Maga als »the primitive« (53); Sosnowski, *Búsqueda*, a. a. O., S. 135, schreibt ihr eine »visión mágica del mundo« zu, und für Angela Dellepiane (*Julio Cortázar – der »revolutionäre« Erzähler*, in: hsg. M. Strausfeld, *Materialien*, a. a. O., S. 187-222) steht die Maga gar für »das Epiphanische«,

für »die Erlösung« (S. 201 f.). Wie immer man zu der letztgenannten Aussage steht: der Beitrag von Dellepiane in einem der prominentesten Sammelwerke zur lateinamerikanischen Literatur in deutscher Sprache stellt der deutschen Lateinamerikanistik kein gutes Zeugnis aus. Mögen die meisten Schnitzer auch auf Übersetzungsfehler zurückzuführen sein, so ist ihre Dichte doch erstaunlich: Cortázar's Gebrauch des »voseo« wird als »siezen« wiedergegeben, Talita »schwebt in einem Blumenkasten zwischen Balkonen«, statt auf einem Brett zwischen zwei Fenstern zu sitzen, und Oliveira läßt sich überraschenderweise mit einem männlichen Clochard ein. Da verwundert es auch nicht mehr, daß die Hauptfigur Juan aus 62. *Modelo para armar* eine Vorliebe für »schmutzige Wörter« zur »Betäubung« zu haben scheint – sie wird ja mit der offensichtlich kausalen Klammerparenthese »(er ist Übersetzer)« gerechtfertigt.

- 344 »El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitando de alacranidad para acabar con el alacrán« (188, dt. 191). Vgl. dazu Davi Arigucci jr., *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo 1973.
- 345 Boldy, a. a. O., S. 68, vergleicht diese Episode mit der »re-creation of the original chaos in primitive societies«, die am Ende jedes Zyklus stattfindet.
- 346 Vgl. dazu Daniel R. Reedy, *The Hidden Goddess in Julio Cortázar's »Hopscotch«*, in: hsg. W. Zyla-W. Aycok, *Ibero-American Letters in a comparative perspective*, Lubbock, Texas, 1978, S. 133-147, der auch die Quelle für Cortázar's »syrische Göttin« entdeckt haben will (den Bericht »De Dea Syria« von Lucian de Samosata).
- 347 Cortázar hat für diese Kapitel, die Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid 1972, S. 97 ff. für eine Kritik an der klassischen Utopie hält, Auszüge aus realen Zuschriften eines Ceferino Piriz an die UNESCO, bei der er Dolmetscher war, verwendet (Harss, a. a. O., 260).
- 348 Die Ausgangsepisode »La araña« stellte freilich eine Frau dar, die in ihrem Spinnennetz einen Mann zur Liebe einfängt. Siehe zu dieser Ausgangsvision und der Genese des Romans: Ana María Barrenechea – Julio Cortázar, *Cuaderno de bitácora de »Rayuela«*, Buenos Aires 1983.
- 349 Wiltrud Imo, a. a. O., S. 200 ff. hat diese verschiedenen Bezeichnungen zusammengestellt und genauer untersucht.
- 350 Daraus läßt sich jedoch m. E. nicht unbedingt auch darauf schließen, daß der Roman wieder einmal eine mythische Reise nach dem Campbell-Muster des »Myth Criticism« abbilden soll (so interpretiert jedoch María Eugenia Escobar, »Rayuela«: *Disyunción mítica o ambivalencia novelesca*, in: *Acta literaria* 1977, Nr. 2 [Concepción, Chile], S. 57-68).
- 351 »¿Estará bien probado que los principios lógicos son carne y uña con nuestra inteligencia? Si hay pueblos capaces de sobrevivir dentro de un orden mágico ...
Cierto que los pobres comen gusanos crudos, pero también eso es una cuestión de valores.« (196, dt. 199.)
- 352 »Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro – lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerla,

- inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon.» (453, dt. 460.)
- 353 Jean Franco (*Paris, ciudad fabulosa*, in: hsg. Juan Loveluck, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid 1976, S. 271-290) meint, Morelli schlage anstelle des »primitivismo« früherer Strömungen »algo así como un misticismo sin Dios« (284) vor – womit wir wieder bei Musils *Mann ohne Eigenschaften* bzw. auch bei Borges' »Lieblingsautor« Fritz Mauthner wären; zu den Parallelen zwischen einer »gottlosen Mystik« und dem mythischen Bewußtsein siehe Teil 1 dieser Untersuchung.
- 354 62. *Modelo para armar*, basierend auf einer Idee Morellis für den vollkommen »unpsychologischen« Roman (entworfen eben in Kapitel 62 von *Rayuela*), schließt wieder an die phantastischen Erzählungen an, indem Leute, die sich in verschiedenen Städten aufhalten, einander dennoch begegnen, und es ohne Schwierigkeiten möglich ist, auf erst im späteren Verlauf des Romans eintretende Ereignisse »zurückzublicken«. Stärker noch als in den phantastischen Erzählungen entwirft der Roman jedoch eine unabhängige Wort-Wirklichkeit, in der die Übergänge von einer Realitätsebene zur anderen oft durch phonetische Assoziationen oder die zufällige Polysemie der Wörter zustandekommen. Eine eingehende Analyse von 62. würde daher von der hier betrachteten Phase der Verarbeitung von Krise und Paradiessuche weg zu einer Transposition des Problems auf die Ebene der Selbstdarstellung der Sprache in einem auf nichts anderes mehr verweisenden *signifiant* führen, wie sie etwa in der *Tel Quel*-Gruppe aktuell ist (siehe dazu Karl Hölz, *Destruktion und Konstruktion*, a. a. O.).
- 355 »¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van . . .), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre*. . . Y dale con las islas (cf. Musil) o con los gurús (si se tiene plata para el avión Paris-Bombay). . .« (427, dt. 435.)
- 356 »estos sujetos creen con otros locos que no estamos en el mundo, que nuestros gigantes padres nos han metido en un corso a contramano del que habrá que salir (. . .) y que nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo. . .« (428, dt. 436.)
- 357 »... nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar *como si*, eligiendo hipótesis de trabajo, atacando como Morelli lo que nos parece falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto, pero que nos hace levantar la cabeza y contar las Cabritas, o buscar una vez más las Pléyades, esos bichos de la infancia, esas luciérnagas insondables.« (507, dt. 513.)
- 358 »Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésa es otra definición posible del bípodo implume.« (431, dt. 439.)
- 359 So läßt Cortázar Morelli notieren: »Si el volumen o el tono de la obra pue-

den llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable.« (594)

360 Vgl. dazu unter anderem Imo, a. a. O., S. 170-192.

361 Brief an Fernández Retamar in *UR* II, 270.

362 González Bermejo, a. a. O., 63 f., bzw. Harss, a. a. O., 299.

363 Angesichts der deutlichen Übernahme Artaudscher Gedanken scheint mir der Rekurs auf Herbert Marcuse (Attila Csep, *Cortázar, Marcuse y la subcultura. Coincidencias y diferencias*, in: hsg. Mátyás Horányi, *Pensamiento y literatura en América Latina*, Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Budapest 1982, 441-447) nicht unbedingt zwingend.

364 Benedetti, a. a. O., S. 95.

365 Vgl. etwa folgende Stelle aus der *Utopia selvagem*: »Ich gestehe, ich bin ein Vergangenheitsfreak. Doch der Leser möge nicht denken, ich wolle der Rückkehr zur Barbarei das Wort reden. Solch ein Unsinn liegt mir fern. Allerdings habe ich eine unstillbare Sehnsucht nach einer Welt, die es wohl geben könnte, aber nie gegeben hat, und von der ich nicht einmal weiß, wie sie aussehen könnte, und dies, wenn ich es wüßte, auch nicht sagen würde. Ich spiele diese utopischen Spiele mit größer Vorsicht.« Und, nach einem Hinweis auf Castros kubanisches Experiment: »Und ich drücke die Daumen, daß es klappen wird. Es wird klappen! Es wird klappen!« (D. Ribeiro, *Utopia selvagem. Saudades da inocência perdida. Uma fábula*, 1982, dt. *Wilde Utopie*, übs. M. Meyer-Minnemann, Frankfurt/M. 1986.)

366 Darin meine ich mit Gustav Siebenmann, *Die neue Literatur Lateinamerikas: Eine neue Weltliteratur?*, a. a. O., übereinzustimmen.

CONCLUSIO

1 »Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de la novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos.« (Julio Cortázar im Interview mit Margarita García Flores, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, in: *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, Nr. 7, März 1967, S. 10-11; S. 11.)

2 Roland Barthes, *Mythologies*, a. a. O., S. 225 und passim.

3 Heiner Craemer, *Für ein Neues Skeptisches Denken*, a. a. O., v. a. S. 72 ff.

4 Vgl. dazu Karl Hölz, *Destruktion und Konstruktion*, a. a. O..

5 Sollers' plötzliches Interesse für die Mystik (in Gestalt der Texte Meister Eckharts) ist eine Reaktion auf die »Krise« um 1972 nach Veröffentlichung seines Romans *Nombres*; siehe dazu meinen Artikel zu Philippe Sollers im: *KLRG*, hsg. W.-D. Lange, Frankfurt/M. 1983 ff. 3. Lieferung, 1985.

6 »Les vrais livres sont magiques. (...) ce qui est écrit sur ces pages parvient jusqu'à nous à demi effacé, phrases énigmatiques qui résonnent dans toute la profondeur du langage, et qui nous parlent aussi de cet autre bout du temps, improbable, quand le rêve des hommes sera enfin achevé.« – Jean-Marie G. Le Clézio, Einleitung zu: hsg. ders., *Les prophéties du Chilam Balam*, Paris 1976;

- vgl. u. a. auch: ders., *Trois villes saintes* (Chancal, Tixcacal, Chun Pom), Paris 1980, und ders., *La conquête divine de Michoacan*, in: *La nouvelle revue française* Nr. 383-385 (Dez. 1984-Februar 1985).
- 7 Michael Ende, *Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*, in: *Der gläserne Zaun* (Aufsätze zu Hans Peter Duerrs »Traumzeit«), hsg. R. Gehlen-B. Wolf, Frankfurt/M. 1983, S. 15-24.
- 8 Vgl. z. B. Hans-Peter Duerr, *Traumzeit*, Frankfurt/M. 1978, und ders., *Sedna oder die Liebe zum Leben* Frankfurt/M. 1984; des weiteren die von ihm herausgegebenen Bände *Die Mitte der Welt* (Aufsätze zu Mircea Eliade), Frankfurt/M. 1984, und *Der Wissenschaftler und das Irrationale* (4 Bde.), Frankfurt/M. 1985, sowie den in Anm. 7 zitierten Band von Aufsätzen zu Duerrs *Traumzeit*.